

HISTORIA

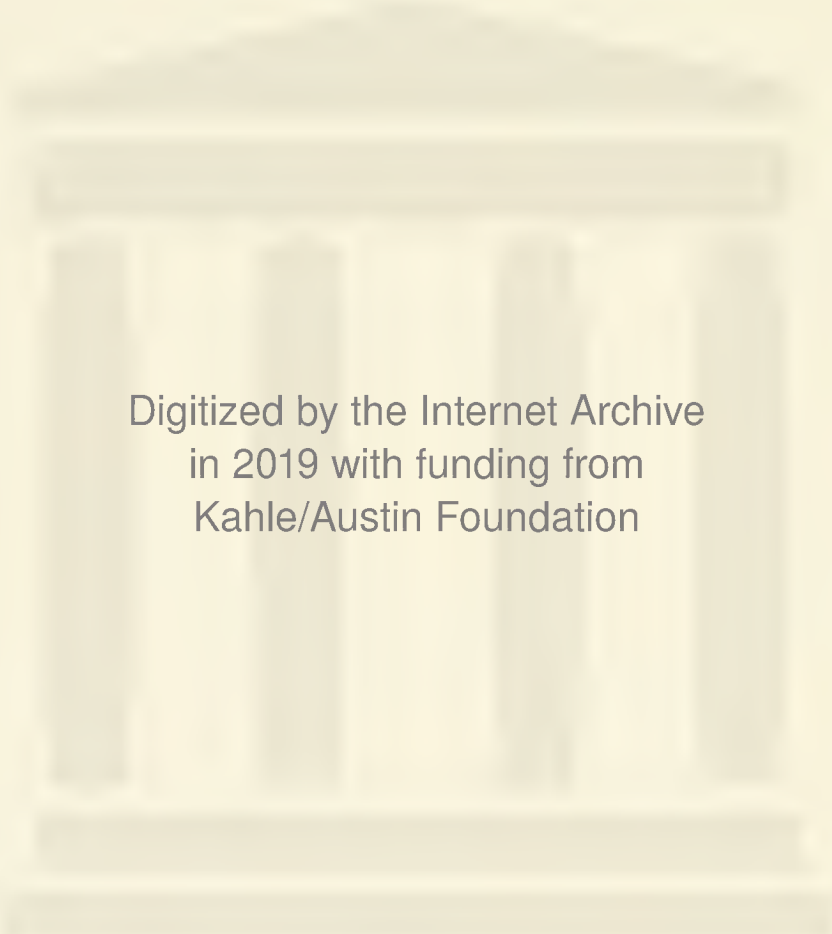
DE LA

GUERRA

ESPANOLA

22

MARIA CALLE



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

7

Director
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA



SIGLO XVIII (II)

Coordinador
GUILLERMO CARNERO

Thomas J. Bata Library
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO

ESPASA CALPE

PQ603 .11563 1995 2.7
HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Director de la obra: Víctor García de la Concha

Coordinador del volumen: Guillermo Carnero

Director Editorial: Javier de Juan y Peñalosa

Editora: Lola Cruz

Diseño de cubierta: Ángel Sanz

Ilustración de cubierta: Goya, *Gaspar M. de Jovellanos*,
Madrid, Museo del Prado

Procedencia de la ilustración: Oronoz

© Joaquín Álvarez Barrientos, Pedro Álvarez de Miranda, René Andioc, Guillermo Carnero, José M. Caso González, Mario di Pinto, Ana María Freire, David T. Gies, Nigel Glendinning, Francisco Lafarga, François Lopez, Manuel Pérez López, John H. R. Polt, Juan A. Ríos Carratalá, Russell P. Sebold, 1995

© Espasa Calpe, 1995

Depósito Legal: M. 28.952-1995

ISBN: 84-239-7986-5 (obra completa)

ISBN: 84-239-7993-8 (Tomo 7)

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Impreso en España / Printed in Spain

Impresión: UNIGRAF, S. L.



Editorial Espasa Calpe, S. A.

Carretera de Irún, km 12,200. 28049 Madrid

Capítulo 7



El teatro del siglo XVIII (III)*

*René Andioc, Guillermo Carnero, David T. Gies,
Juan A. Ríos, Russell P. Sebold*

- 7.1. Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral.
Guillermo Carnero.
- 7.2. La práctica del teatro neoclásico.
Juan A. Ríos, David T. Gies (N. Moratín).
- 7.3. El teatro de Tomás de Iriarte.
Russell P. Sebold.
- 7.4. El teatro de Leandro Fernández de Moratín.
René Andioc.

* Remitimos al lector al Índice general, donde podrá observar que para una comprensión cabal del teatro del XVIII español deberá considerar en conjunto los capítulos 5, 6, 7 y 10, siendo especialmente estrecha la vinculación entre 6 y 7.

Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral

Para poner en pie su ideal de teatro didáctico y razonable, el Neoclasicismo exigió el cumplimiento de unos principios de los que nos ocuparemos ahora, intentando justificarlos desde una mentalidad que, aun siendo desde luego discutible, es mucho más que la rutinaria y pedantesca imposición de unas cuantas fórmulas mecánicas, como ha querido hacernos creer una secular tradición que desde principios del XIX se ha obstinado en ignorar la entraña y hasta la letra del pensamiento neoclásico.

7.1.1. Ilusión o engaño teatral

Es el dogma básico y esencial, desposeyendo a la palabra «engaño» de las connotaciones peyorativas actuales. La Ilusión corresponde a la identificación del espectador y se opone a su distanciamiento. Asumiendo la identificación de modo radical y absoluto, y contando con la psicología primaria del espectador, se trata de aprovechar y potenciar la tendencia instintiva de éste a interiorizar y hacer propios los conflictos, las situaciones y las personalidades del drama, de tal modo que pierda de vista su mundo real para introducirse en el imaginario que le ofrece el teatro, sin que esa ilusión sea rota en ningún momento por nada que lo haga percatarse de la índole ficcional de la representación. En el hecho teatral nos encontramos con tres ámbitos: dos físicos, el del espectador y el de la representación (actores y escenario), y uno imaginario, el del relato. El Neoclasicismo pretende que el espectador se sitúe psíquicamente en el espacio imaginario sin encontrar obstáculo alguno ni en sí mismo ni en el espacio de la representación. O sea: 1.º, que se despoje de su propia identidad y asuma la de los personajes del relato atravesando la de los actores; 2.º, que abandone el espacio del coliseo para situarse en el del relato atravesando el espacio escénico; 3.º, que se traslade de su tiempo vital al tiempo del relato atravesando el tiempo escénico. Para ello será necesario que ese desplazamiento inconsciente, en tres dimensiones, no tropiece, ni en lo que concierne al relato ni en lo que concierne a la representación, con ningún impedimento que dispare el resorte de la conciencia y, por lo tanto, devuelva al espectador a la percepción de la propia identidad, del espacio y del tiempo reales que tenía en el momento de alzarse el telón. La *Ilusión teatral* es la clave de la teoría neoclásica, y en última instancia todos los pecados contra ésta se definen como quebrantamientos de aquélla.

Luzán lo expresa perfectamente en la epístola dedicatoria de *La Razón contra la moda*:

El auditorio que ve representar una comedia no puede lograr cumplido deleite ni conmovirse en los lances fingidos, ni aprovechar de la represen-

tación de aquellos casos, si no es mediante la ilusión teatral, que es una especie de encanto o enajenación que suspende por aquel rato los sentidos y las reflexiones y hace que lo fingido produzca efectos de verdadero. De aquí nace que los oyentes lloran, se entristecen, se enternecen, se apasionan, se ríen, como si lo que se representa pasase realmente entre personas verdaderas y no entre cómicos que las imitan. Pero para que esto suceda así es preciso que el poeta y los representantes contribuyan cada uno por su parte a no deshacer la ilusión, antes bien a conservarla y fomentarla en toda la representación [...] Es preciso que tengan verosimilitud los lances, constancia las costumbres, naturalidad la solución, propiedad el estilo y proporción la sentencia, porque a cualquiera de estas cosas que falte notablemente huye la ilusión, se manifiesta el poeta y el auditorio reconoce a la luz de la mala imitación el engaño y la ficción del teatro (1751b, págs. 17-18, 25).

Nicolás Moratín recalca en varias ocasiones la necesidad de mantener la Ilusión o engaño teatral:

Aquella comedia o tragedia tan bien escrita y representada que no deje resquicio al auditorio por donde pueda conocer que aquello es falso, sino que lo imagine sucediendo, aquella es buena; y toda la perfección consiste en engañar a aquella gente que lo está oyendo... (*Desengaño I*, págs. 3-4).

El teatro se hizo para representarnos las cosas con tanta viveza y exactitud que, arrebatadas nuestras potencias, no las juzguemos fingidas sino verdaderas, y de aquí procede el mágico y dulce encanto que resulta de la ilusión teatral, de cuya delicia no han gustado todavía los ignorantes (*Desengaño II*, pág. 21).

El drama no refiere cosa como pasada sino que la pone en acción sobre el teatro como presente, para hacer creer al auditorio que es verdad lo que está oyendo; y para esto es indispensable que no represente cosas imposibles de suceder, pues de lo contrario se percibe el engaño y se echó a perder la pieza (*Desengaño III*, pág. 50).

En el texto de Luzán que hemos citado en primer lugar tenemos una expresión preciosa, en su transparente ingenuidad, para aproximarnos a lo que los neoclásicos entendieron por *ilusión*; una obra incorrectamente confeccionada tiene el defecto capital de que durante su representación y ante su público «se manifiesta el poeta», es decir: se hace evidente que aquello es una obra literaria producida por un autor y a la cual se asiste, en lugar de ser una experiencia vivida e instintivamente asumida. Por eso decíamos antes que la Ilusión neoclásica es lo contrario del distanciamiento. De sobra sabemos que el segundo es la garantía del espectador ante la recepción acrítica del mensaje de la obra; no es raro que el Neoclasicismo exigiera la primera como requisito de los fines de dicho mensaje, sin que debamos olvidar el propósito de captación ideológica y hasta de «abuso de confianza psíquica» (como decía André Breton en otro orden de cosas) que ello supone.

7.1.2. Imitación de la naturaleza

El reflejo de la realidad por medio del discurso artístico o literario puede afrontarse tomando como objeto seres o hechos individuales aislados en su singularidad, o bien dotando de alcance generalizador la representación de lo concreto. Los neoclásicos llamaron a lo primero imitación *de lo particular* o *icástica*, y *de lo universal* o *fantástica* a lo segundo. Luzán reconoce la filiación platónica de esta distinción cuando afirma que las cosas «que hemos dicho poder ser objeto de la poesía se deben considerar de dos modos, esto es, o como son en sí y en cada individuo o particular, o como son en aquella idea universal que nos formamos de las cosas, la cual idea viene a ser como un original ejemplar de quienes son como copias los individuos o particulares» (1977, pág. 169). Imitación icástica, sigue Luzán, es la del pintor que realiza el retrato realista de una persona determinada; imitación fantástica, la que corresponde a la leyenda del pintor Zeuxis, «que para pintar a la famosa Helena no se contentó con copiar la belleza particular de alguna mujer, sino que juntando todas las más hermosas tomó de cada una aquella parte que le pareció más perfecta, y así formó, más que el retrato de Helena, el dechado de la misma hermosura» (*Ibíd.*, pág. 170). La imitación de lo particular, que convierte al artista en un mero espejo pasivo, parece actividad subalterna frente a su intervención más amplia y propiamente creadora en la de lo universal, incluso por razones etimológicas, pues *poeta* (término que en el XVIII equivale al actual de escritor creativo) significa *hacedor*, «lo que da a entender que el poeta sólo es poeta cuando cría con su ingenio y fantasía nuevas fábulas» (*Ibíd.*).

Por otra parte, aunque todo lo existente es objeto potencial del arte, es obvio que la mayor nobleza de éste residirá en cargarse de trascendencia ética ocupándose del ser del hombre, de sus acciones y conductas: «La poética imitación tiene por objeto principal las cosas del mundo humano, esto es, la moral, las acciones, los afectos y pensamientos del hombre», concluye Luzán (*Ibíd.*, pág. 240); y Santos Díez González define la poesía (o sea, la literatura) como «imitación de las acciones humanas, en verso y con ficción» (1793, pág. 2). Así pues, siendo lo humano espiritual y moral el objeto predilecto de la literatura, y la de lo universal la mejor imitación, el poeta deberá convertirse en un Zeuxis de la espiritualidad humana y de su casuística moral. Es éste uno de los tópicos más reiterados por los dramaturgos del Neoclasicismo; Moratín iniciará el prólogo de *La comedia nueva* declarando que «procuró el autor, así en la formación de la fábula [argumento] como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal» (1970, pág. 67), porque la misión de la comedia no es darnos el retrato satírico de individuos determinados, y así «resulta la pintura con toda la expresión característica que es conveniente, y al mismo tiempo carece de aquella semejanza individual (odiosa sin duda) que es propia sólo de quien retrata y no de quien inventa» (*Ibíd.*). Y si la misión del comediógrafo, artífice de lo universal, es superior a la del satírico (retratista de lo particular), la del poeta lo es a la del historiador, pues éste está sujeto a la crónica fiel de la multitud de los hechos sucedidos. Por ello, cuando el poeta tome por asunto uno de esos hechos, no estará obligado a sujetarse escrupulosamente a su verdad, porque la verdad de lo concreto es siempre manifestación de la contingencia de lo particular.

Podemos, pues, entender, en el ámbito de la preceptiva teatral, la imitación de la naturaleza como *imitación de la naturaleza humana en lo universal*.

No significa reproducción fotográfica de cualquier integrante de la realidad, sino interpretación generalizadora y paradigmática de acuerdo con los principios y comportamientos de la naturaleza en su integridad; se trata de trazar individuos que funcionen como símbolos o paradigmas, y que así reflejen toda la extensión de las posibilidades del universo al que representan. En resumen: 1.º, lo más frecuente o «universal», con exclusión de lo que se desvía de esa norma; 2.º, lo arquetípico, es decir, lo que presenta dichos rasgos en grado sumo; 3.º, lo identificable y admisible como generalidad por los destinatarios de la obra de arte. Lo cual supone un doble problema: primero, de generalización y selección, que tendrá, puesto que nos movemos en un terreno de conductas humanas vistas desde la moralidad y el didactismo, una solución forzosamente ideológica que conduce al dogma del Decoro; segundo, de recepción y asentimiento, que conduce al de la Verosimilitud.

Dice Charles Batteux en *Las Bellas Artes reducidas a un único principio*:

Hay que deducir que, si las Artes son imitaciones de la naturaleza, debe ser la suya una imitación sabia y que no la copie servilmente sino que, escogiendo los objetos y sus características, los presente con toda la perfección que en ellos cabe; una imitación en que se vea la naturaleza no como es en sí misma sino como puede ser y como la podemos imaginar (1969, pág. 45 —traducción nuestra).

Y Luzán en su *Poética*:

Cuando el poeta [...] imita la naturaleza en lo universal, formando una imagen de los hombres no como regularmente son en sí sino como deben ser según la idea más perfecta, es cierto que los más de los hombres (que de ordinario no tocan en los extremos del vicio o de la virtud) no verán representado allí su retrato [...] pero sí verán un dechado y un ejemplar perfecto en cuyo cotejo puedan examinar sus mismos vicios y virtudes, y apurar cuánto distan éstas de la perfección y cuánto se acercan aquéllos al extremo [...] El poeta, pues, queriendo representar a nuestros ojos la virtud en su mayor belleza, para darla mayor fuerza y eficacia de prender nuestros corazones, y el vicio en toda su fealdad, para hacérsenos más aborrecible, no se contenta con imitar la virtud y el valor de un individuo [...] sino que, dando de mano a estos particulares, que le parecen siempre imperfectos, consulta a la idea más perfecta que ha concebido en su mente de aquel carácter o genio que quiere pintar, y adornando de todas las virtudes y perfecciones, que para su intento tiene ideadas, una de las personas de su poema o de su tragedia, ofrece en ella un perfecto dechado [...] El poeta, pues, debe perfeccionar la naturaleza, esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás calidades buenas o malas. Si quiere pintarnos un valeroso y excelente capitán, recurre a las ideas universales y según éstas le coloca en el más alto grado de valor; asimismo, si quiere ponernos delante el retrato de un vicioso, le copia con tan vivos y subidos colores que raras veces la naturaleza suele producir cosa semejante (1977, págs. 172-174, 240).

7.1.3. Verosimilitud y Decoro

La Verosimilitud es, para los neoclásicos, resultado de la Imitación de la naturaleza en el sentido antes indicado; es requisito del asentimiento del receptor y, por lo tanto, del efecto didáctico del arte. Aplicada al argumento, requiere encaadenamiento estructurado de los hechos y fundamento en las acciones de los personajes; aplicada al modo de ser de éstos, equivale al Decoro; aplicada a la representación, exige las Unidades.

La Verosimilitud nos pone frente a los mismos problemas de manipulación de la realidad que la Imitación de la naturaleza. Los neoclásicos contaban al respecto con unas formulaciones un tanto sibilinas de la *Poética* de Aristóteles:

- Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil.
- No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, es decir, lo posible según la verosimilitud o la necesidad.
- El historiador dice lo que ha sucedido, el poeta lo que podría suceder.
- Es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (1974, págs. 157-158, 223, 233).

Estamos en realidad ante la distinción de tres conceptos: lo *verdadero*, lo *posible* y lo *verosímil*. Lo verdadero es el conjunto de hechos producidos en la realidad del mundo natural y de la Historia. Lo posible, lo predecible a la vista de lo verdadero, dando por supuesta la continuidad de las leyes naturales. La unión de lo verdadero y lo posible configura la verdad de los doctos. Lo verosímil, en cambio, corresponde a la opinión de la masa indocta destinataria del teatro (tanto la opinión que ya tiene como la que en ella se pretende crear), y a lo esperable desde la universalidad de la imitación; y puede no coincidir con la verdad. Cuando esto ocurra el poeta debe adoptar lo definido como verosímil, aun imposible y falso, y rechazar lo verdadero y posible cuando sea *inverosímil*. Cuando trate un asunto histórico deberá modificarlo para adaptar la verdad a la verosimilitud; ésta es la diferencia entre Poesía e Historia, a la que antes hemos aludido.

Dice en la *Poética* Luzán:

Acerca de la verosimilitud tenemos en Aristóteles un precepto comúnmente aprobado de todos, es, a saber, que los poetas deben anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad. Lo cual se debe entender [...] de la verdad perteneciente a las ciencias especulativas y a la Historia. La razón de este precepto así entendido es evidente: porque como el fin del poeta es enseñar y aprovechar deleitando, no siendo tan acomodada para este fin la verdad histórica o científica como lo es lo verosímil y creíble, es justo que el poeta eche mano de éste [...] Asimismo la verdad de las ciencias no es siempre conforme a las opiniones del vulgo; y como lo que no es conforme a la opinión no es creíble ni persuade, ni puede ser útil, por eso es preciso que el poeta se aparte muchas veces de las verdades científicas por seguir las opiniones vulgares (1977, pág. 233).

Ya a fines del *xvi* observaba burlonamente el Pinciano que sería impropio en literatura seguir una verdad incompatible con el asentimiento del público: «Haced un poema [...] de eso [el mayor tamaño del Sol en relación a la

Tierra]; veréis cómo se ríen las gentes, llevadas de la incredulidad y falta de verosimilitud para con ellas» (López Pinciano, 1973, II, pág. 69). Unos cuarenta años después, en su comentario de la *Poética* de Aristóteles (*Nueva idea de la tragedia antigua*), reeditado en 1778, José Antonio González de Salas anotaba que «las [cosas] posibles repugnan a la credulidad muchas veces, y esto no puede suceder a las verosímiles» (1778, pág. 43). D'Aubignac, en su *Pratique du théâtre* de 1657, matiza que lo verdadero y lo posible no han de quedar proscritos de la escena, aunque serán admitidos en ella únicamente en lo que tengan de verosímil, y después de haber sido examinados y en su caso modificados por el poeta (1971, pág. 67). La verdad, observa Rapin, suele ser inverosímil por su sujeción a lo particular y anecdótico, de suerte que lo verosímil y lo universal coinciden y se exigen mutuamente (1970, pág. 41).

Existe, por otra parte, una verosimilitud extraordinaria e insólita, que el poeta deberá conseguir y justificar, y a cambio de la sorpresa y novedad que con ello introduzca logrará el interés de su público. Esa verosimilitud extraordinaria es fuente de admiración, junto al carácter arquetípico o extremo de la universalidad cuando la imitación la consigue.

Decoro es el resultado de la aplicación de verosimilitud y universalidad a los personajes. Significa que sean arquetípicos y psíquicamente coherentes, y que su conducta y lenguaje correspondan a su *status*, edad, sexo, etnia y época. En virtud de la verosimilitud extraordinaria podrán tolerarse desviaciones de lo que normalmente exige el *Decoro* (por ejemplo, que en circunstancias extremas, de grave necesidad y peligro, una mujer adopte comportamientos viriles como caudillo militar). El concepto no tiene una base exclusivamente moral, pero sí la tiene, y además ideológica, la definición de sus implicaciones en función de *status* y sexo. Por otra parte, afecta a cuestiones tan prácticas como los movimientos y actitudes de los actores, el vestuario y la escenografía.

Boileau aconseja a los dramaturgos, en aras del *Decoro*, lo siguiente:

Que la naturaleza sea vuestro único estudio, autores que aspiráis a la fama en la comedia. Aquel que conoce bien al hombre, y con penetración sabe cómo es un manirroto, un avaro, un hombre honrado, un vanidoso, un valiente, puede adecuadamente ponerlos en escena y hacerlos vivir, actuar y hablar ante nosotros [...] No hagáis hablar a un anciano como un joven, y a un joven como un anciano (1967, III, vv. 359-366, 389-390 —traducción nuestra).

Y Luzán:

La opinión que tenemos de Aquiles, de Alejandro, de Escipión, etc., es que fueron muy valientes y esforzados capitanes; conquie si el poeta nos los representa pusilánimes y cobardes diremos con razón que su representación es inverosímil [...] Asimismo los pastores, según nuestra opinión, son incultos, ignorantes y rudos, por lo que si un mal poeta introduce un pastor o un hombre del campo a hablar de filosofía y de política, y a decir sentencias tan graves como las diría un Sócrates o un Séneca, a cualquiera parece inverosímil esa imitación [...] y lo mismo será si la frase, los términos y el artificio con que un pastor explica sus sentimientos fueren tales que más parezcan estilo de un

culto cortesano [...] Debe pues el poeta saber lo que conviene a cada edad, a cada sexo, a cada nación, a cada empleo y dignidad (1977, págs. 229-230, 497).

Si un joven habla y obra como un viejo, sin especial motivo, o un viejo como un joven; si un lacayo gasta tan discretos conceptos como un caballero; si una doncella discurre como un gran filósofo; si un hombre regular dice sonetos y décimas de repente, con muchas agudezas, ¿a dónde irá a parar la ilusión, quién no conocerá al instante que el que habla así es un cómico que ha decorado [memorizado] unos versos que el poeta trabajó en su estudio con mucha aplicación y con mucho espacio...? (1751b, págs. 25-26).

El problema de la inadecuación del vestuario de los actores preocupó grandemente a los neoclásicos: quebrantaba el Decoro y era fuente de inverosimilitud. Samaniego, en el discurso 92 de *El Censor*, se lamenta de que «un tetrarca de Jerusalén vista de militar o de golilla, la viuda de Héctor lleve ahuecador o guardainfante, y el conquistador de la India se presente con sombrero de tres picos y tacones colorados» (1972, pág. 176).

La razón de la impropiedad de los trajes usados en escena, en relación a la época o la etnia de los personajes, estaba en la tradición que imponía a los actores el correr con los gastos de su vestuario. Cada actor procuraba disponer del mínimo guardarropa, y tenía que usarlo a tuertas o a derechas. Los neoclásicos exigían que los teatros dispusieran de un amplio y variado guardarropa, o bien que los empresarios corrieran con el correspondiente gasto, librando de él en todo caso a los actores.

7.1.4. Las Unidades

Las tres Unidades (de Lugar, Tiempo y Acción) son el más vistoso de los ingredientes de la teoría literaria neoclásica. Boileau las resume en el verso 45 del canto III de su *Arte poética*: «un lugar, un día, una sola acción completa». Las Unidades se consideraban necesarias para el mantenimiento de la Ilusión del espectador, por las razones que veremos acto seguido.

La Unidad de Lugar exige que toda la acción dramática transcurra en un mismo espacio físico imaginario, designado por el autor dramático. Pecan contra ella las obras cuyo argumento consta de acontecimientos que se desarrollan en espacios distantes unos de otros. Su razón de ser está en que, de no cumplirse, el espectador observaría que los personajes viajan en el espacio mientras él mismo y los actores permanecen fijos, y se quebraría la Ilusión.

Aristóteles no mencionó la Unidad de Lugar; los neoclásicos supusieron que la consideró implícita, por ser obvia y por venir exigida necesariamente por la Unidad de Tiempo.

Planteaba la dificultad de obligar al autor a situar verosímilmente todos los sucesos dramáticos en un mismo lugar, aunque esa dificultad resultaba disminuida por la corta duración, en el tiempo imaginario, de la acción, de acuerdo con la Unidad de Tiempo. Además de su sentido estricto tenía uno amplio, que autorizaba el uso de distintos espacios dentro de un mismo edificio, e incluso el

de varios lugares próximos, como una ciudad y sus alrededores. Los hechos necesarios para la economía de la acción dramática y que no pudieran verosímelmente adaptarse a la Unidad de Lugar no debían ser escenificados rompiéndola, sino ser narrados por un personaje.

Dice Luzán en su *Poética*:

Es absurdo, inverosímil y contra la buena imitación que mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distintos, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio. Consiste pues esta Unidad en que el lugar donde se finge que están y hablan los actores sea siempre uno, estable y fijo desde el principio del drama hasta el fin; y cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la Unidad. Supongamos que en una comedia el teatro, al principio, se finge ser una calle de Zaragoza; digo que el teatro ha de ser la misma calle por toda la comedia. Supongamos ahora que lo que al principio fue, por ejemplo, el Coso, se finge después ser el mercado o la calle del Pilar; éste será un yerro contra la Unidad de Lugar, aunque muy ligero y perdonable. Pero si se finge después de lo que era calle del Coso es el Arenal de Sevilla o un palacio en la isla de Chipre o el monte Atlante en África, no habrá quien pueda sufrir tal absurdo (1977, pág. 464).

Nicolás Moratín insiste en dejar bien claro, en todas y cada una de sus obras dramáticas, que ha respetado escrupulosamente la Unidad de Lugar. En el prólogo a *La Petimetra*:

La acción se representa en Madrid; y aunque algunos autores [...] permiten que una comedia se represente en una ciudad y en sus contornos, yo no he querido usar de tanta licencia. Nuestro Luzán dice que en distintos parajes de una ciudad se puede hacer la comedia, porque le parece inverosímil que en uno sucedan todos los lances; pero sin que, a mi parecer, se note inverosimilitud ni violencia he logrado colocarla no en el ancho circuito de Madrid ni en una casa, sino en una pieza particular donde tiene el tocador doña Jerónima, y de allí no se sale un paso ni aun al cuarto de más afuera, y esto es lo que con propiedad debe llamarse Unidad de Lugar (1762, págs. 21-22).

En la primera escena de la comedia, don Damián informa a don Félix, sin más propósito que advertir al auditorio del respeto verosímil de la Unidad, que doña Jerónima y doña María «viven en un mismo cuarto» (*Ibíd.*, pág. 27).

En el prólogo a *Lucrecia* leemos que «la de Lugar se guarda tan fielmente que todo se supone sin violencia sucedido en cuatro palmos de tierra» (1763, pág. 8); en el de *Hormesinda*, que «la de Lugar se reduce a un salón». El mantenimiento de la Unidad de Lugar obliga a Moratín a una pintoresca justificación en el prólogo a *Guzmán el Bueno*:

La Unidad de Lugar no está quebrantada aunque se representa el suceso en el muro y acampamento, porque el auditorio se supone estar en el adarve de Tarifa, desde donde oye y ve cuanto pasa en ambas partes bien contiguas, ma-

yormente considerando el antiguo modo de sitiar las plazas, tan diferente del moderno pues se hablaban unos y otros (1777, págs. 7-8).

La Unidad de Tiempo requiere, en sentido estricto, que el tiempo imaginario de la acción y el tiempo real de la representación coincidan, de modo que el primero se limite a poco más de tres horas. En sentido amplio se admitían hasta veinticuatro, de acuerdo con la interpretación menos estricta del «giro del sol» mencionado por Aristóteles, e incluso cuarenta y ocho. Podía colisionar con Verosimilitud y Decoro al obligar a los personajes a evolucionar psíquicamente en tan corto espacio de tiempo, aunque para justificarlo se disponía de la peripecia (cambio de la acción por un hecho que la modifica radicalmente) y la agnición o anagnórisis (la revelación de la identidad, previamente oculta, de un personaje clave). La mejor agnición es la que produce peripecia; y el mejor argumento (la *fábula impleja*) es el que contiene peripecia, agnición o preferentemente ambas. Los hechos anteriores al tiempo acotado y necesarios para la fábula no podían ser escenificados, sino que debían ser narrados, como ocurría a propósito de la Unidad de Lugar.

No es menos necesaria a la fábula la Unidad de Tiempo que la de Acción. Unidad de Tiempo, según yo entiendo, quiere decir que el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro (Luzán, 1977, pág. 459).

Supongamos asimismo que un poeta hace que de una jornada a otra pase más tiempo del que permite la regla de la Unidad de Tiempo, de modo que la persona que en la primera jornada salió niño o joven se vea después en la segunda o tercera ya hombre hecho o viejo decrépito [...] se desvanece la ilusión del auditorio, reconocen los espectadores que aquellos lances son representados y no verdaderos [...] De aquí procede que una ficción tan manifiestamente descubierta y una imitación tan disemejante de lo natural y tan mal ejecutada no produce efecto alguno de los que debiera producir (1751b, págs. 20-21).

Nicolás Moratín se preciaba de una observancia de la Unidad de Tiempo tan estricta como de la de Lugar. Es inverosímil, dice en el prólogo a *La Petimetra*, «que en tres horas se vean cosas que se supone que pasan en muchos años» (1762, pág. 7). Y más allá, en el mismo texto:

La de Tiempo está guardada tan fielmente que no se tarda en la acción más de lo que pueda tardar en representarse, de suerte que su duración no pasará de tres horas. Y aunque pudiera alargarla por todo el giro o período del Sol que da Aristóteles, he querido sujetarme a lo que es más natural. Y aunque está ya recibido, si se mira con rigor no dejará de ser violento que lo que pasa en ocho o diez horas pueda reducirse a tres; pero yo no intento quitar esta libertad (*Ibíd.*, pág. 22).

Idénticas manifestaciones en los prólogos a *Lucrecia* (1763, pág. 8), *Hormesinda* (1770, pág. 4) y *Guzmán el Bueno* (1777, pág. 8).

Leandro Moratín fue asimismo cuidadoso con la Unidad de Tiempo. *La comedia nueva* desarrolla su argumento en dos horas; *El viejo y la niña*, en unas tres horas; *El barón*, en cuatro; *La moigata*, en siete, y *El sí de las niñas*, en diez. En *El barón* se dan indicios al espectador de cuál es el tiempo de la acción dramática: en el acto I, escena 5, casi al comienzo, de la conversación entre dos personajes se deduce que nos encontramos después de la siesta, y algo después de las tres; y en una de las últimas escenas del segundo y último acto se nos dice que van a dar las nueve de la noche.

Nicolás utiliza un procedimiento similar en el acto I de *La Petimetra*, y más ampliamente Jovellanos en *El delincuente honrado*, que transcurre en unas treinta horas. El día primero, desde el amanecer a la hora de comer, incluye los dos primeros actos; la tarde y noche, los dos siguientes, y el quinto ocurre en la mañana del día siguiente, hasta las once. En I, 2 Torcuato mira su reloj y dice que son las siete y cuarto. En II, 3 Laura recuerda que aún no se ha realizado la comida del mediodía, y en II, 13 un criado la anuncia. En V, 1 un reloj da las once de la mañana del día siguiente.

La Unidad de Acción exige que ésta sea única, unitaria (es decir, conste de una serie de hechos necesarios y coherentes), completa (con planteamiento, desarrollo y desenlace) y de un solo protagonista.

Pecan contra ella las obras que contengan varias acciones de un protagonista, una de varios protagonistas y varias de varios; y en estos casos y también en el de una acción de uno, las acciones con hechos secundarios desvinculados de la acción principal (los que daban lugar a un argumento «episódico»). Cuando la obra escenifique un hecho histórico hay que respetarla igualmente, aun contra la verdad, en aras de la verosimilitud, habida cuenta de la no identidad entre Poesía e Historia. Los hechos necesarios para la economía del argumento pero que rompan la Unidad de Acción no podrán ser escenificados sino narrados, como en lo tocante a las otras Unidades.

La definición de Luzán en la *Poética* es como sigue:

Consiste en ser una la fábula, o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión. De manera que todas las dichas partes o las varias acciones que componen el todo de la fábula han de ser, según Aristóteles, tan esenciales, tan coherentes y eslabonadas unas de otras que, quitada cualquiera de ellas, quede imperfecta y mutilada la fábula [...] Las partes esenciales se hacen inseparables por la fuerte trabazón con que están entre sí ensambladas y unidas, y mirando todas a un mismo fin y blanco forman la Unidad de la Acción que debe tener la fábula. Aquí se podría dudar si bastaría para la unidad de la fábula el referir muchas acciones, pero de uno. Lo cual, aunque no deja de tener cierta unidad, no es la perfecta unidad que requiere el poema épico o dramático, que principalmente consiste en la Unidad de Acción, no en la unidad de persona [...] Mucho más remoto de la perfecta unidad y mucho más opuesto será el referir muchas acciones diversas e incoherentes de muchos [...] En suma, la unidad de la fábula consiste en ser una la acción, cuyas partes conspiran todas a un mismo fin y se junten en un punto, que es el blanco de todas. Y si la acción fuere una y de uno, entonces será más perfecta la unidad (1977, págs. 457-459).

Y en *La Razón contra la moda*:

Consiguiente a las dos Unidades de Tiempo y de Lugar es la Unidad de Acción, porque si repugna a la razón y a la imitación que en tres horas de tiempo se supongan pasar muchos años o muchos días, y que en las mismas tres horas se anden muchísimas leguas y se vea desde un mismo puesto lo que pasa en Constantinopla, en Londres y en Sevilla, también ha de repugnar que se reduzcan a un mismo lugar y a un mismo tiempo dos acciones que requieren distinto tiempo y distinto lugar [...] Aun cuando las dos acciones fuesen de un mismo héroe y de un mismo galán, no cabe que hayan sucedido en un mismo lugar y en un mismo tiempo, fuera de que siendo necesario para la ilusión y para los efectos que se piden a la comedia o tragedia que la atención esté recogida, intensa y fija en una acción seguida (1751b, págs. 23-24).

7.1.5. Reglas menores

Llamamos reglas menores a preceptos que se deducen de los anteriormente expuestos, o que no fueron propugnados por el Neoclasicismo como leyes incuestionables; y, en fin, a cuestiones de menor cuantía que no tienen la enjundia de las que hemos visto hasta ahora.

a) No representar la violencia o la muerte en escena sino narrarla, ya que de otro modo se quiebra la ilusión o identificación del espectador, que es bruscamente devuelto a la realidad («se manifiesta el poeta») al advertir que ni él ni los actores han sido realmente heridos o muertos. González de Salas observaba que la tradición preceptiva se oponía a «poner a los ojos de los oyentes aquella manifiesta ejecución» y consideraba preferible «comunicar sólo su noticia por relaciones», aunque no todos los tragediógrafos de la Antigüedad cumplieron tal precepto (1778, págs. 56-57). En cuanto a «hacer las muertes en público», Luzán (1977, págs. 492-493) matiza la prohibición según el grado de inhumanidad y barbarie; Díez González es partidario de «huir de presentar a vista de los espectadores en el teatro escenas atroces y sanguinarias» (1793, pág. 105).

b) Evitar los *apartes*. La razón de su inconveniencia la explica inmejorablemente Montiano, en el primero de sus *Discursos* (1750, pág. 62): «Otro [defecto] comunísimo en nuestros teatros, y que se opone a la verdadera imitación de la acción, es el hablar aparte los actores, estando otros delante, porque es inverosímil que no oigan lo que dicen, cuando lo escucha todo el auditorio.» Luzán es tolerante al respecto (en el prólogo a la *La Razón contra la moda*) lo mismo que D'Aubignac (1971, págs. 234-238). Discutió igualmente el Neoclasicismo la verosimilitud del soliloquio, mucho mayor que la del aparte.

c) Dar al lenguaje claridad frente a los alambicamientos barrocos y no usar estrofas artificiosas, por ser lo uno y lo otro, tanto en tragedia como en comedia, inverosímil e indecoroso.

d) En cuanto al número de actos, aunque la tradición preceptiva imponía el de cinco (véase D'Aubignac, 1971, págs. 195-197), el peso de la costumbre española hizo a nuestros neoclásicos admitir tres e incluso dos (Díez González, 1793, págs. 79-80; Luzán, 1977, pág. 518).

Finalmente, se consideraba conveniente que la escena nunca estuviera vacía, salvo en fin de acto, y que el número de personajes hablantes no fuera superior a tres. Fue también objeto de debate la licitud de un héroe trágico movido por la pasión amorosa.

Y no se crea que el calificativo de *menores* que he aplicado a estas cuestiones significa que sean despreciables en el ámbito del pensamiento neoclásico; cuando Ignacio Bernascone quiere elogiar a Nicolás Moratín en el prólogo a *Hormesinda*, no olvida que «ésta es una tragedia sin amor, sin episodios extraños, sin soliloquios, sin apartes, sin dejar solo el teatro desde el principio hasta el fin» (Moratín, N., 1770, pág. 3).

El teatro musical suponía dificultades específicas desde el punto de vista de la verosimilitud de la unión de música y parlamento, escollo que plantea con toda claridad Antonio Eximeno:

Siempre parecerá inverosímil a todo el que lo examine con imparcialidad. Por más que se esfuerce el arte en producir esta pretendida ilusión, nunca podrá conseguirla, y siempre será un absurdo intolerable el ver a los héroes del melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando. Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿a quién imitan los personajes del melodrama? (1796, págs. 218-219).

Luzán opinaba además que el encanto de la música puede llegar a marginar los fines educativos del teatro, «introduciendo, en vez de este deleite que podemos llamar racional, porque fundado en razón y en discurso, otro deleite de sentido» (1977, pág. 515).

La falta de verosimilitud también le parecía a Moratín un grave defecto del teatro musical (véase Andioc, 1965, pág. 317). Luzán (*op. cit.*, pág. 516) había reprobado incluso la ópera. Díez González la acepta, y llega incluso a censurar a quienes niegan licitud a todo teatro musical en nombre de la verosimilitud (pag. 173 n.), actitud adoptada antes por Tomás de Iriarte en *La Música* y por Andrés (1787, págs. 351-354), e incluso la reglamenta con detalle (1793, págs. 145-188). La zarzuela y sus análogos, en cambio, no merecieron el beneplácito de don Santos:

Esto de estar hablando un actor y en el momento inmediato, cuando menos se espera, cantar, y luego volver a su primera declamación, me parece cosa irregular y fuera de lo que dicta la razón y el buen gusto (*Ibíd.*, pág. 141).

Más tolerante y propicio a la disculpa fue don Tomás, en nombre del gusto nacional y «la española natural prontitud» (1989, pág. 266), y también Eximeno:

... dramas en música que llaman zarzuelas, en las cuales se declaman las escenas y solamente se canta la parte que exige música, esto es los pasajes en que brilla alguna pasión. De este modo no se fastidia a los espectadores con la insufrible monotonía del recitado italiano (1796, págs. 195-196).

7.1.6. Distinción entre tragedia y comedia

Para el Neoclasicismo, tragedia y comedia son dos formas dramáticas perfectamente delimitadas que no admiten entre sí híbridos, aun cuando una distinción radical entre ambas carece de aval en la *Poética* de Aristóteles y en el teatro griego. Cuando determinadas formas intermedias aparezcan (tragedia burguesa, comedia sentimental) se producirá la gran renovación del teatro dieciochesco, de la que no cabe ocuparse aquí.

La tragedia, según la *Poética* de Luzán (1977, pág. 433) es:

Una representación dramática de una gran mudanza de fortuna acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.

Las características de esa tragedia son las siguientes:

1.^a Debe ser de asunto y protagonista históricos; se supone que lo realmente sucedido y divulgado afecta más al espectador y es más didáctico; además, siendo el héroe un príncipe, la Historia conservará por fuerza acciones de muchos de ellos aptas para ser dramatizadas. No debe olvidarse que el poeta está autorizado a modificar la verdad particular de los hechos y de los personajes históricos, como vimos más arriba.

2.^a Los asuntos no deben corresponder al contexto espacio-temporal del espectador. Si corresponden a su mismo tiempo, deben situarse en espacio remoto; si a su mismo espacio, en un tiempo remoto; o bien en espacio y tiempo remotos ambos. La razón es que de otro modo el espectador podría estar informado de toda clase de detalles sobre acontecimientos y conducta de personajes, y sorprenderse ante las adaptaciones que de ellos debe realizar el poeta en aras de la Verosimilitud, el Decoro y la no sumisión de la Poesía a la Historia.

3.^a El héroe trágico debe ser de rango elevado, puesto que sólo un poder y unas circunstancias como los suyos permiten acometer las acciones que son materia trágica, o sufrirlas; también porque se supone que los príncipes están rodeados de veneración e interés, y que sus destinos mueven a todos porque afectan a las naciones o comunidades por ellos regidas. Ese rango obliga a hacerlos actuar movidos por las pasiones que les son propias (ambición, orgullo, afán de poder), de acuerdo con las exigencias de Verosimilitud y Decoro. La pasión amorosa, cuando se desenvuelve en la esfera estrictamente privada en su alcance y consecuencias, o cuando da lugar a una mera intriga galante, no es un resorte propiamente trágico. Escribe Luzán:

Divide Aristóteles los hombres en mejores y peores; los primeros son propios de la tragedia, los segundos de la comedia. Y claro está que Aristóteles por mejores entiende los mejores en fortuna, en poder, en riquezas y en fama, y por peores entiende la gente vulgar y los hombres particulares. Y la razón por que aquéllos y no éstos son propios para la tragedia es porque como la trage-

dia es una imitación de un hecho grande y famoso y tiene por fin el excitar en los ánimos del auditorio los afectos de terror y de compasión, los personajes ilustres y grandes son más a propósito para mover tales afectos; sus caídas son más ruidosas, sirven de mayor escarmiento y causan mayor terror y más lástima. Al contrario, los hombres particulares y plebeyos no son propios para la tragedia, porque regularmente entre tales personas no suceden casos tan extraños ni de tan grandes consecuencias, y dado que sucedan y por ellos caigan de la felicidad en la miseria, la caída es tan baja y tan poco considerable que no podía causar mucho terror ni mucha lástima» (*Ibíd.*, pág. 471).

El Pinciano habla de «personas ilustres», «varones gravísimos» y «personas graves» (López Pinciano, 1973, I, págs. 240, 246; II, pág. 330), y sintetiza perfectamente las razones de su idoneidad:

... personas graves, las cuales naturalmente mueven más a compasión cuanto de más alto estado vienen a mayor miseria; y las personas que son conocidas de todos por las Historias antiguas y poemas serán más a propósito, lo uno porque como conocidas hacen más compasión, y lo otro porque como públicas hacen más fe y verosimilitud en la acción (*Ibíd.*, II, págs. 330-331).

Para D'Aubignac, la tragedia representa «la vida de los príncipes, llena de inquietudes, de temores, de trastornos, de rebeliones, de guerras, de muertes, de pasiones violentas y de grandes aventuras» (1971, pág. 128 —traducción nuestra). Rapin cifra la utilidad moral de la tragedia en el ejemplo de la caída de «los grandes y las personas más considerables» (1970, pág. 97). Según Luzán, «de ordinario las fábulas trágicas se sacan de algún hecho verdadero e histórico» y de «las desgracias de reyes, etc.» (1977, págs. 440, 532). Montiano reconoce que «los hechos ideales y fingidos, por más que sean verosímiles, no mueven tanto como los reales y verdaderos» (1750, pág. 118) y se cree obligado a disculparse porque los protagonistas de su *Virginia* no son príncipes y por lo tanto «dista la inferioridad de su estado de la elevación que se requiere» (*Ibíd.*, pág. 86).

La elevación social de la tragedia en lo tocante a protagonistas y acciones llega incluso a sugerir que los mismos príncipes son su destinatario predilecto, ya que sólo ellos podrán propiamente aplicar el mensaje moral trágico a situaciones, móviles y conductas similares a los vistos en escena, los cuales sólo podrán ser asumidos por personas de menor rango tras una minoración analógica. El Pinciano escribe que la finalidad de la tragedia es «suadir a los príncipes» (*op. cit.*, I, pág. 246); Luzán, que en ella «los príncipes pueden aprender a moderar su ambición, su ira y otras pasiones con los ejemplos que se representan de príncipes caídos», mientras «el pueblo y los hombres particulares logran su aprovechamiento en la comedia» (1977, pág. 194); Díez González, que la tragedia «sirve de ejemplo y escarmiento a los grandes personajes» (1793, pág. 86).

Por otra parte, Luzán recomienda al autor de tragedias que «no saque los argumentos de historias muy modernas [...] por lo cual debe siempre echar mano de historias y acciones antiguas y apartadas de nuestra edad», aunque «también puede el poeta servirse de casos modernos y recientes, como sean de países muy distantes, porque para el vulgo lo mismo es la distancia de mil leguas que la anti-

güedad de mil años» (1977, pág. 455). Leandro Moratín, en sus anotaciones a *La comedia nueva*, da por sentado que «son muy poderosas las razones que hay para elegir los héroes de la tragedia en épocas y regiones distantes de nosotros» (1970, pág. 198).

4.^a El héroe trágico debe ser moralmente intermedio. La tragedia exige habitualmente un final desgraciado, y produce su efecto didáctico gracias a la *kátharsis* o purificación de las pasiones. Ésta exige a su vez que el espectador sienta terror y compasión o piedad ante el héroe, al mismo tiempo que acepta moralmente la licitud de su castigo. Tales sentimientos no los puede suscitar un héroe totalmente virtuoso e intachable, ni uno totalmente vicioso y reprobable, sino uno básicamente virtuoso pero lastrado por un vicio, una falta o un error. Tras plantearse las combinaciones posibles entre las categorías morales (hombres buenos y virtuosos, malos y viciosos, *indiferentes* —estos últimos los que hemos llamado *intermedios*—) y las «mudanzas de fortuna» (paso de la felicidad a la desgracia y viceversa), Luzán concluye:

[El caso] en el cual los indiferentes bajan de la felicidad a la miseria es la constitución que Aristóteles aprueba sobre todas para la tragedia, con la circunstancia de que tales personas no fragüen su desgracia por algún delito enorme sino por ignorancia, yerro o falta pequeña que no pueda llamarse delito (1977, pág. 472).

La justificación psicológica de esta preferencia puede verse, por ejemplo, en Cascales:

Las acciones de los buenos no pueden causar terror y compasión, aunque más sean conducidas a mísero y desastrado fin, porque no siendo por culpa o pecado suyo el infortunio o muerte que les suceda, será su fin de mal ejemplo y será mal recibido de los oyentes, viendo que los buenos son castigados. Ni más ni menos las acciones de los malos no producen el efecto que buscamos de conmisericordia y terror, porque siendo malos cualquier mal suceso que les venga será tenido por justo y bueno, cuyo castigo no solamente no moverá a lástima y horror pero le alabarán y tendrán por bueno. Según esto, las personas que son en parte buenas y en parte malas son aptas para mover a misericordia y miedo, y es porque le parece al oyente que aunque el que padece merece pena, pero no tanta ni tan grave. Y esta justicia mezclada con el rigor y gravedad de la pena induce aquel horror y compasión que es necesario en la tragedia (1975, págs. 186-187).

En resumen: la tragedia debe inspirarse en hechos reales ofrecidos por la Historia; es el paso de la felicidad a la desgracia de personajes históricos, no correspondientes al tiempo ni al espacio del espectador, socialmente elevados y moralmente intermedios; su efecto didáctico se produce por medio de la *kátharsis*. En el epígrafe siguiente señalaremos los problemas que implican los conceptos de *kátharsis* y de *culpa o error*.

La comedia, por su parte, ha de ser de asunto inventado y contemporáneo, y reflejar las tribulaciones de personajes positivos pero no excelsos, que triunfan frente a otros negativos o viciosos, pero no moralmente monstruosos ni desafío-

rados. Son todos ficticios, socialmente bajos (lo que llamaríamos pueblo y clase media) y correspondientes al espacio y tiempo del espectador; el efecto didáctico se produce por la ridiculización de los vicios de los personajes negativos, y el hecho de que sean susceptibles de ridículo y risa indica bien a las claras su corto alcance y poca gravedad. Oigamos de nuevo a Luzán:

Lo que más importa en las comedias es que la virtud se represente amable y premiada, y el vicio feo, ridículo y castigado, porque de ahí resulta el aprovechamiento del público (1751b, págs. 11-12).

La comedia [...] es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado, y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste (1977, pág. 528).

Es esencialmente la misma definición de Leandro Moratín en el «Discurso preliminar» a sus comedias.

Mientras «la tragedia se funda en Historia, la comedia es toda fábula», y fábula «alegre y regocijada entre personas comunes», observaba el Pinciano (López Pinciano, 1973, III, pág. 20; I, pág. 241). La razón del carácter ficticio de la fábula cómica viene, en última instancia, de un prejuicio clasista según el cual sólo príncipes y aristócratas son sujetos dignos de la memoria histórica:

Las acciones de los particulares y del pueblo no se extienden de ordinario más allá del barrio donde suceden, ni la memoria de ellas se conserva en las Historias; antes bien, como el público se interesa muy poco en semejantes sucesos, se entrega luego a perpetuo olvido. Por ello la fábula cómica, aunque sea verdadera su acción, siempre será como fingida (Luzán, 1977, pág. 456).

Moratín asigna a la comedia la pintura de «acciones domésticas, caracteres comunes, privados intereses, ridiculeces, errores, defectos incómodos [...] las costumbres populares que hoy existen, no las que pasaron ya; las nacionales, no las extranjeras» (1970, págs. 198-199). Por eso no caben en la mentalidad neoclásica comedias de «reyes, príncipes, archiduques, pontífices y emperadores, y asaltos y conquistas», es decir, las comedias heroicas del Siglo de Oro y sus descendientes del XVIII (*Ibíd.*, págs. 201-202). Los vicios materia de la comedia «son o deben ser tales que no se deban castigar con las penas graves de las leyes» sino con el desprecio y la risa (Díez González, 1793, pág. 143), a diferencia de los graves desafueros y delitos trágicos.

Finalmente, Luzán sostiene (1977, págs. 371, 510-511) que la solemnidad y elevación de la tragedia exigen el uso del verso, endecasílabo y heptasílabo, con estructura simple y no artificiosa de rimas, o bien suelto. La comedia puede escribirse en prosa o bien en romance, de acuerdo con su naturalidad y sencillez. No podrá, según Luzán, haber tragedia en prosa. Idéntica es la opinión de Leandro Moratín (1944, págs. 320-321), que compuso dos de sus comedias (*La comedia nueva* y *El sí de las niñas*) en prosa y las otras tres en romance.

La visión aristocéntrica del mundo y el desdén hacia las clases popular y burguesa que revela la oposición neoclásica entre tragedia y comedia traiciona los prejuicios estamentales de la sociedad del Antiguo Régimen y supone que bajo su inspiración se realizó una lectura reductora de la *Poética* de Aristóteles. La lógica de la historia y la presión social de los *particulares* y *plebeyos* daría pronto lugar a la *comedia sentimental*, la *tragedia burguesa* y la toma de la Bastilla.

7.1.7. El Neoclasicismo, Aristóteles y el teatro griego

Nuestro planteamiento de la codificación dieciochesca del Neoclasicismo (que fue menos sutil que el de los dos siglos precedentes) resultará enriquecido con algunos matices.

En cuanto a los personajes y el asunto de tragedia y comedia, Aristóteles (1974, págs. 131-132, 138, 141-145, 170-171, 181-182) asigna a la primera las acciones esforzadas (heroicas, de envergadura, superadoras de grandes obstáculos y necesitadas de gran esfuerzo) de hombres esforzados y *mejores*, y a la segunda las conductas viciosas (pero no en toda la extensión del vicio, sino en lo que no causa gran dolor ni ruina y es en último extremo risible aunque reprobable) de hombres de baja calidad y *peores*. La ambigüedad de la distinción entre *mejores* y *peores* es considerable; entenderla en cuanto «al vicio o la virtud» (frase probablemente interpolada en la *Poética*), aun en una lectura no cristiana de ambos términos, parece dudoso a la vista de Edipos y Medeas. Más aceptable es referirla al rango social, como entendió el Neoclasicismo habida cuenta de la naturaleza principesca de los linajes míticos de la tragedia griega; y no es imposible suponer que *mejores* aluda al carácter arquetípico o universalidad de la imitación, más exigible en la tragedia que en la comedia.

La naturaleza y requisitos de la *kátharsis* son el principal atolladero conceptual de la interpretación de la *Poética* de Aristóteles (véase 1974, págs. 143-145, 169-170). Charles Perrault llega a escribir en el cuarto diálogo de su *Parallèle des anciens et des modernes* (1971, pág. 266) que la purgación de las pasiones es «un galimatías que ha sido explicado tan diversamente que podemos deducir que nadie lo ha entendido» —traducción nuestra.

La delimitación de compasión y temor empieza por resultar confusa. Según la *Retórica* del mismo Aristóteles (1974, págs. 341-349), se siente compasión hacia el esforzado en tribulación grave no merecida, y hacia el semejante que sufre un mal que puede alcanzarnos también; pero, por otra parte, sabemos que el personaje trágico merece en parte, y en parte no merece, su desdicha, y que la de los absolutamente virtuosos o malvados no cabe en el planteamiento trágico. Temor, a su vez, se siente hacia lo que puede sucedernos a nosotros y ante lo que, al afectar o amenazar a otros, nos mueve a compasión. La compasión parece dirigirse al *inocente* y el temor al *semejante*, pero con la paradójica circunstancia de que el completamente inocente quede excluido de la primera, y de que los horribles destinos de los personajes trágicos puedan llevarnos a creernos sus semejantes.

Pero, por otra parte, no hay en buena lógica razón ninguna para que las tribulaciones del absolutamente inocente, sea cual sea su rango social, no puedan

ser objeto trágico. Admitirlo abre una de las vías hacia la Tragedia Burguesa y la Comedia Sentimental:

Quedan aún otros prejuicios que combatir, entre ellos la supuesta norma teatral que exige que en cada obra quede el vicio castigado y triunfante la virtud [...] Erraría el poeta que pretendiera hacernos creer que la inocencia es siempre reconocida y premiada. No sólo digo que excluiría la piedad y el terror, que apenas despertaría el sentimiento de la compasión [...], sino que añadido que presentaría el teatro del mundo bien distinto de lo que en realidad es [...] Pero, se me objetará [...], cuando los hombres vean el triunfo del crimen, ¿no irán a alistarse en las filas donde parece reinar la impunidad? [...] Si el poeta siente verdaderamente amor a la justicia, ese amor se hará patente a pesar del desenlace injusto; mostrará a la inocencia [...] satisfecha en último término de saberse respetada y amada por todos los que la conocen, cifrando su recompensa en su admiración... (Mercier, 1970, págs. 246-251).

¿Acaso no podéis imaginar el efecto que os haría una situación real, vestiduras de hoy [...] y peligros que amenazan a vuestros padres y amigos, y a vos mismo? Un revés económico, el miedo a la vergüenza, las consecuencias de la miseria, una pasión que lleva al hombre a la ruina, a la desesperación y a la muerte violenta, no son sucesos infrecuentes; ¿y no admitís que os afectarían tanto como la muerte fabulosa de un tirano o el sacrificio de un niño en el altar de los dioses de Atenas o de Roma? (Diderot, 1967, pág. 92 —traducción nuestra en ambos casos).

Según la *Política* (1974, págs. 349-351), los cantos entusiásticos ponen fuera de sí al poseído y producen purgación, o sea, alivio y placer resultado de la relajación de la tensión psíquica al actualizarse y exteriorizarse las pasiones habitualmente reprimidas.

Una lectura literal de la *Poética* lleva a entender que las pasiones purgadas son exclusivamente la compasión y el temor mismos. Ésta parece ser la interpretación del Pinciano:

¿Cómo con temor y misericordia se quita la misericordia y el temor? ¿Por ventura es ésta acción de clavo, que con uno se saca el otro, o de sacamolero, que con un dolor quita otro?

Eso mismo, dijo Hugo, porque con el ver un Príamo y una Hécuba y un Héctor y un Ulises tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezcan semejantes cosas y desastres; y aunque por la compasión de mirarlas con sus ojos en otros se compadece y teme estando presente la tal acción, mas después pierde el miedo y temor con la experiencia de haber mirado tan horrendos actos, y hace reflexión en el ánimo, de manera que alabando y magnificando al que fue osado y sufrido, y vituperando al que fue cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes; y de aquí luego sucede el librarse de la conmisericordia, porque la persona que es fuerte para en su casa también lo será en la ajena, y de la ajena miseria no sentirá compasión tanta (López Pinciano, 1973, II, págs. 314-315).

Para González de Salas, «habituándose el ánimo a aquellas pasiones de miedo y de lástima, frecuentadas en la representación trágica, vendrán forzosamente a ser menos ofensivas [...] pues es cosa natural que de las acciones acostumbradas, aunque penosas sean, no se contraiga pasión» (1778, págs. 25-26).

Puede, por lo tanto, entenderse que compasión y temor, por la experiencia teatral, se moderan y templan a sí mismas a consecuencia del ejercicio y del hábito. Más sutil fue la interpretación de Lessing, para quien ambas pasiones alcanzan, cada una por su cuenta, su justa medida por incremento o disminución, y se equilibran entre sí como vasos comunicantes donde el exceso o defecto de cada una es compensado por la otra¹.

Pero junto a esa interpretación, restrictiva por respetuosa de la lectura del texto aristotélico, era inevitable que la orientación del didactismo teatral desde la moral cristiana impusiera que «en las tragedias no solamente se corrijan la compasión y el miedo, sino otras muchas pasiones» (Luzán, 1977, pág. 433), es decir, que se entendiera la *kátharsis* como corrección de los vicios morales encarnados en los personajes trágicos, «para que los reyes y los poderosos corrijan con este medio sus vicios y pasiones violentas, porque movidos a misericordia y lástima por la representación de casos atroces y lastimosos, es fuerza que templen en parte la crueldad, la ira, la ambición, y se inclinen a las virtudes opuestas a tales vicios, y que el temor y horror concebidos en el teatro los haga más cuerdos y menos desvanecidos en la próspera fortuna y más sufridos y constantes en la adversa» (*Ibíd.*, pág. 490).

A las ambigüedades internas de la *Poética* de Aristóteles en algunos de sus puntos hay que añadir las que resultan de la comparación de sus preceptos con la práctica del teatro que fue su supuesta inspiración, y de la lectura cristiana de éste.

Sabemos que el personaje trágico pasa al infortunio no por radical maldad o vicio, sino por un grave error. Ese concepto se vuelve problemático cuando lo trasladamos desde el mundo griego a las ideas de responsabilidad moral propias de la civilización cristiana. En éstas caben la soberbia, la ambición, la desmesura y la impiedad de Jerjes de las que habla la Sombra de Darío en *Los Persas* de Esquilo (desde ahora E); la arrogancia de Agamenón, que usurpa honores reser-

¹ Un espectador excesivamente compasivo verá su compasión reducida por la que experimenta en el teatro, por el hábito de ejercitarla. La compasión excesiva será igualmente reducida por el temor teatral, al desplazarse la preocupación por el mal ajeno, propia de la primera, hacia la preocupación por el mal propio, propia del segundo.

Una compasión insuficiente será aumentada por el estímulo de la compasión teatral; y también por el temor teatral, desde la analogía que percibe el espectador entre su propio yo y el del personaje trágico.

Un temor excesivo será reducido por el temor teatral, por la insensibilización relativa que produce el ejercicio del segundo; y por la compasión teatral, al ceder parte del temor egoísta en beneficio de la simpatía compasiva.

Un temor insuficiente será aumentado por el estímulo del temor teatral, y también por la compasión teatral, desde la analogía antes mencionada. Véase Kommerell, 1990, págs. 111-112.

vados a los dioses tras la conquista de Troya en el *Agamenón* (E); el dilema de Antígona entre la obediencia a Creonte y la piedad hacia Polinice muerto en la *Antígona* de Sófocles (desde ahora S); el orgullo impío de Edipo ante Tiresias en el *Edipo, rey* (S); la ambición e infidelidad de Jasón en la *Medea* de Eurípides (desde ahora Ee); pero desde ellas son difícilmente admisibles el engaño y la envidia de los dioses en *Los Persas*, la maldición que pesa sobre los linajes de Layo y Atreo, la venganza de Medea, el oráculo del que pende el destino de Hércules en *Las Traquinias* (S), o la responsabilidad de Palas en el *Áyax* (S), de Venus en el *Hipólito* (Ee) o de Baco en *Bacantes* (Ee).

En cuanto a las Unidades, es dudoso que *Hipólito* y *Andrómaca* (Ee) cumplan la de Tiempo (en el primer caso, por la duración verosímil del trayecto de Hipólito hasta la costa donde sufre el accidente, los viajes del mensajero y el traslado del cuerpo del herido; en el segundo, por el viaje de la esclava que ha ido a buscar a Peleo para salvar a Andrómaca de Menelao, por el del mismo Peleo, por el del mensajero que relata la muerte de Neoptólemo en Delfos y por el de la comitiva que transporta el cadáver). *Andrómaca* y *Suplicantes* (Ee) son ejemplos de fábula *episódica*, contraria a la Unidad de Acción.

La no escenificación de la violencia se cumple en términos generales en el teatro griego: las muertes son relatadas por un mensajero u otro personaje en *Los siete contra Tebas* (E), *Las Traquinias* (S), *Antígona* (S) o *Hipólito* (Ee), por ejemplo, o bien se recurre a poner ante el espectador el momento en que un personaje es conducido a la muerte, a hacerle oír sus gritos entre bastidores cuando es herido o a mostrar su cadáver, como ocurre en *Agamenón* (E), *Coéforas* (E), *Electra* (S), *Medea* (Ee) o *Electra* (Ee). Pero, por otra parte, aun dejando a un lado el teatro de Séneca, Áyax se suicida en escena en *Áyax* (S), y en *Bacantes* (Ee), tras la narración de la muerte y descuartizamiento de Penteo por su propia madre y las mujeres tebanas, enloquecidas por Baco, la madre manipula en escena la cabeza de su hijo e invita a todos a un festín ritual en el que se comería su cadáver.

Sobre los personajes y el asunto de la tragedia es necesaria una puntualización. Ya sabemos que se consideró que debían ser históricos, y por qué motivos. Sin embargo, Aristóteles (1974, págs. 159-160) dejó escrito que hay tragedias, y no por ello inferiores, de personajes y asunto ficticios, como *La Flor* de Agatón (uno de los contertulios del *Banquete* platónico), y que al fin y al cabo lo histórico no es conocido de todos ni por completo (lo que significa tanto que podemos modificar la Historia de acuerdo con las exigencias de la Poesía, como que una tragedia de materia inventada podría cumplir perfectamente sus funciones —y acaso ser entendida dicha materia como histórica, del mismo modo que Luzán señalaba que la de una comedia, aun siendo histórica, se entendería siempre como inventada).

Luzán, tras preguntarse si «el argumento de la tragedia debe tomarse de la historia o puede fingirse de planta», llega a la conclusión de que «se pueden hacer tragedias de argumento fingido, en lo cual no pongo la menor duda, persuadido de la razón no menos que de la autoridad de Aristóteles», porque lo que de verdad importa no es la ficción o verdad de fábula y personajes sino «la buena constitución de la fábula y otras circunstancias» (1977, pág. 453). La posibilidad teórica quedaba desde luego abierta, aunque para el Neoclasicismo resultaba

dudosa su aplicación porque «hoy no tenemos tragedia alguna griega o latina que no contenga fábula de argumento conocido y verdadero; y con singularidad, para apoyo de su doctrina, pudo apenas nombrar Aristóteles una tragedia fingida de Agatón» (González de Salas, 1778, pág. 48), para mayor inri perdida. De modo que si la autoridad de Aristóteles y el sentido común obligaban a admitir la tragedia fingida como posibilidad, de todos modos resultaba desaconsejable por la falta de modelos y porque la tragedia histórica era siempre preferible, al ser el conocimiento previo de su asunto garantía del asentimiento del público, hasta tal punto que ese conocimiento era piedra de toque para valorar unos argumentos históricos en comparación con otros:

Así como los argumentos verdaderos son mejores que los fingidos, asimismo entre los verdaderos hay unos mejores que otros, pues si por ser notorio un argumento verdadero es mejor que el fingido, por ser más notorio un argumento verdadero que otro también verdadero, será asimismo mejor, más creíble y más útil (Luzán, 1977, pág. 454).

También debemos tener en cuenta, por paradójico que pueda parecer, que la preceptiva aristotélica dejaba abierta la posibilidad de una tragedia de final feliz, aunque con notable ambigüedad: Aristóteles establece que la constitución trágica puede ser el paso de la dicha al infortunio o viceversa (1974, págs. 155, 191) —teniendo en cuenta la condena de la fábula doble en la tragedia pero no en la comedia (*Ibíd.*, págs. 172-173)—, para afirmar luego que la buena tragedia es la de fin desgraciado (*Ibíd.*, pág. 171). Es sabido que obras como el *Filoctetes* de Sófocles o *Ion*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena* y *Alceste* de Eurípides tienen buen fin, aunque es dudoso que el nombre de tragedias les convenga.

D'Aubignac afirma que no está justificado privar del nombre de tragedia a obras de desenlace feliz en las que la acción y los personajes sean de naturaleza trágica (acción esforzada de hombres ilustres), porque «la índole de los hechos y la condición de las personas» es lo que define la tragedia, y no el desenlace (1971, págs. 133-135). Luzán admite «aquellas en que muere el principal personaje, como aquellas en que solamente pelagra o tan sólo es abatido de la felicidad a la miseria, y también las de éxito feliz» (1977, pág. 433 —la cursiva es nuestra); y en concordancia con D'Aubignac afirma que «aun en éstas las principales personas se ven en gravísimos peligros de perder la vida o el estado o la felicidad» (*Ibíd.*, pág. 529), con lo cual lo esforzado y gravemente peligroso de la acción prima sobre el desenlace. Así, el Pinciano reconocía que, si no cabe comedia de fin desgraciado, sí en cambio tragedia de «alegres fines»: «Si la tragedia alguna vez, que son pocas, viene a rematar en tales remates, tiene primero mil miserias, llantos y tristezas de los actores y representantes, y mil temores y compasiones de los oyentes» (López Pinciano, 1973, III, pág. 25). De modo que pudiendo la compasión y el temor ser excitados por la acción sea cual sea el desenlace, cabe tragedia feliz, aunque será de más débiles efectos.

Podemos observar, por lo tanto, que la vulgata del Neoclasicismo resultaba menos rica en matices y más rígida que la *Poética* de Aristóteles y que el pensamiento de sus buenos conocedores. En estos matices estaba el germen de la renovación teatral del XVIII, sin más que interpretar libremente la tradición aristo-

télica. Siendo posible una tragedia de asunto y personajes ficticios (lo que nos aproxima al asunto y personajes de la comedia, *particulares y plebeyos*) estaba trazado el camino hacia la *tragedia burguesa o doméstica*: y ese mismo tipo de tragedia, con un final feliz, nos conduce directamente a la *comedia sentimental*. La rigidez neoclásica no procedía de Aristóteles, sino de la ideología estamental que, secuestrando el teatro de asunto *esforzado* para ejercicio de personajes *ilustres* y dando por supuesto que fuera de la aristocracia no podían existir personas *graves*, intentó confinar a los personajes de clase media y popular, degradando sus problemas y conflictos, en el ámbito de lo cómico risible.

7.2

La práctica del teatro neoclásico

7.2.1. Agustín de Montiano y Luyando

El vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764) es una figura esencial en los inicios del teatro neoclásico, concretamente en el género de la tragedia (Boussagol, 1962; Fernández Cabezón, 1989). La polifacética obra de quien fue oficial mayor de la Secretaría de Estado en el Consejo de S. M. y desde 1746 secretario de la Cámara de Gracia y Justicia se extiende a campos tan diversos como la crítica literaria, la historia, la política y la jurisprudencia.

Su obra de creación abarca con desigual fortuna la poesía y el teatro. En el campo de la lírica sólo destacan algunas églogas. Su fama literaria, por lo tanto, ha quedado vinculada a la publicación en Madrid de sus dos discursos —ya analizados en el capítulo 6— sobre las tragedias españolas, en 1750 y 1753, a los que acompañan sus obras *Virginia* y *Ataúlfo* respectivamente, las primeras muestras de tragedias neoclásicas españolas. Asimismo publicó, en 1742, el melodrama *La lira de Orfeo*, escrito en su juventud con una orientación barroca y representado en varias ocasiones.

Peor fortuna tuvieron, al parecer, las citadas tragedias, pues no hemos encontrado noticias acerca de las posibles representaciones públicas o privadas de las mismas. Ambas fueron escritas en versos sueltos con predominio de los endecasílabos y ajustadas en sus cinco actos con rigor académico a la preceptiva neoclásica, incluyendo asimismo la intención aleccionadora que sería habitual en el género.

Virginia, con una técnica dramática a veces un tanto primitiva y una versificación poco fluida, aborda el tema de las ambiciones políticas y amorosas. En concreto, denuncia la tiranía del decenviro romano Apio Claudio, deseoso de usurpar el amor de la virtuosa Virginia por Lucio Icilio, «tratado de casar con ella». El anciano y valeroso padre de la joven, ante la imposibilidad de defenderla del acoso, mata a la doncella —«que gozosa sacrificó su floreciente pecho»— fuera de la escena para salvaguardarla de la deshonor. Al conocer Lucio Icilio el trágico desenlace decide sumarse a la sublevación ya en marcha para

vengar la inocente sangre derramada. La muerte final del tirano a manos del citado y otros sublevados provoca la caída de los decenviros y con ella, sin que se mencione explícitamente en la obra, la restauración de la República y de la libertad en Roma.

Virginia se ajusta con precisión a la preceptiva defendida por el propio autor en su Discurso. Las tres Unidades se cumplen sin perjuicio de la verosimilitud de la fábula. La heroína trágica lo es desde el principio por su fidelidad —cercana a la de Lucrecia— y su defensa del honor por encima incluso de la vida. Su actitud y el trágico desenlace pueden concitar la lástima y la compasión, extensibles a su propio padre a pesar de verse obligado a matarla, y a Icilio, amante desgraciado como la virtuosa e inocente Virginia. La fábula, los personajes y el componente poético alcanzan la dignidad exigida por el género, lo cual —por desgracia— no es suficiente para dotar a *Virginia* de un interés teatral que supere el propio de un correcto ejercicio dramático con intención modélica.

Aunque ambas tragedias tienen múltiples aspectos estilísticos y estructurales en común, *Ataúlfo* es una obra mejor concebida y elaborada (Mérimée, 1960; Shaw, 1991). Sus personajes se presentan con una caracterización más matizada, sobre todo Ataúlfo y su esposa Placidia, que evolucionan como consecuencia de su conflicto interior. Montiano muestra también una técnica superior en la construcción dramática al resolver los problemas planteados por el respeto a las Unidades y la verosimilitud. Pero estas circunstancias no impiden que sea la obra de un buen humanista que escribe literatura dramática, y no de un verdadero poeta trágico. En ella se inicia la posteriormente habitual utilización de la Historia nacional, de algunos de sus momentos más simbólicos, como sustento temático del género trágico. En concreto, se escenifica el conflicto entre el primer rey godo de España, partidario de la paz con Roma y de un programa de gobierno que nos remite al del absolutismo borbónico, y la ambición de una aristocracia indómita que se subleva y asesina al rey por medio del «godo Vernulfo». Al final, el príncipe Valia, leal a Ataúlfo y su esposa, castiga a los culpables y restituye el poder real.

René Andioc indica que el desenlace y la actitud de la nobleza podrían haber sido motivos suficientes para la no representación de estas obras (1976, pág. 387), censura que tal vez se extendiera a la inédita versión de *Ataúlfo* escrita en 1814 por el duque de Rivas. Es cierto, además, que como señaló Nigel Glendinning, Montiano asume en las mismas la utilidad que para los «príncipes», según Luzán, tenía un género donde el poeta «enseña a conocer lo que es Corte y lo que son cortesanos, y a descifrar los dobleces de la fina política, y de ese monstruo que llaman razón de Estado» (1977, págs. 146-147). Pero, aparte de lo polémicas que pudieran ser estas bienintencionadas «lecciones de tipo moral y político», por aquellas fechas no se daban las condiciones mínimas para que se representaran públicamente obras de estas características. Montiano lo sabe y crea unas tragedias independientes de cualquier condicionamiento relacionado con la práctica teatral de la época, dando como resultado unos adecuados ejemplos de literatura dramática que completan lo expuesto en sus dos discursos. Es posible, no obstante, que las citadas tragedias fueran representadas en algún teatro particular de la nobleza, aunque esta práctica sólo fuera relativamente frecuente en fechas posteriores. Resulta más seguro pensar que la incidencia de los

discursos y las tragedias de Montiano esté relacionada con la notable difusión que tuvieron en los círculos eruditos de la época, donde se leyeron con un interés que propició, según Fernández Cabezón (1989, pág. 196), la reimpresión de *Virginia* y su correspondiente Discurso pocos meses después de su publicación. Un interés que apenas tuvo continuidad en los años inmediatamente posteriores, pues la labor restauradora de la tragedia emprendida por Montiano tendría que esperar más de una década hasta la aparición de las de su amigo Nicolás Moratín.

7.2.2. Nicolás Fernández de Moratín

Nicolás Fernández de Moratín fue el primer autor de su generación literaria en aplicar las reglas neoclásicas a la comedia. Como reza la portada de la primera edición, *La Petimetra* (1762) está «escrita con todo el rigor del Arte». Se ha criticado esta obra por imitativa y débil², pero es un drama bastante logrado, bien estructurado y divertido que intenta combinar la nueva estética internacional con un tema de interés nacional.

A pesar de las fuertes protestas que escribirá Moratín en sus *Desengaños al teatro español* (1762-1763) contra los abusos del teatro de Lope, Calderón y Moreto, su comedia *La Petimetra* está marcada por la influencia de aquellos grandes maestros de la comedia del Siglo de Oro. Excepto por su fidelidad a las Unidades clásicas, su corte didáctico, el reducido número de personajes y la presencia de un personaje altamente dieciochesco —la petimetra— la obra hubiera podido escribirse en la España del siglo XVII. Es una comedia en la que abundan engaños, galanes ocultos, flechazos, duelos, graciosos, apartes, identidades equivocadas, apuradas huidas, secretos mal guardados y complicaciones típicas de los dramaturgos del siglo anterior. La influencia calderoniana se ve no sólo en los triángulos amorosos y el desenlace de múltiples casamientos, sino también en una nota intertextual cuando Félix le pregunta a Damián: «¿Por ventura os acordáis, / que de ella me hicisteis hoy / una arenga tan famosa, / que pareció relación / de don Pedro Calderón, / alabándola de hermosa?» Moratín parodia los discursos del Siglo de Oro en el acto III, escena 9, en una brillante sátira de los excesos de aquella retórica dramática. La obra es una sencilla comedia de honor, supuestamente modernizada para que encajase en las nuevas preocupaciones estéticas de los neoclásicos. Moratín no intentó alejarse por completo de la influencia de los grandes maestros del Siglo de Oro, pero sí quería evitar los excesos dramáticos del teatro barroco que tanto le ofendían. Si la imitación es la forma más grata del elogio, en esta comedia Moratín elogia a sus maestros sin caer en las exageraciones que atacará con tanta ferocidad en los *Desengaños*. La gran diferencia entre sus obras y las de Lope y Calderón es, claro está, el uso del «arte» que Lope había desterrado de sus obras. Según Moratín:

² Leandro opina que «carece de fuerza cómica». Para Cotarelo, la obra «desprovista de interés, gracia y estilo» (1897, pág. 43); para Mora, «carece de interés»; para Cejador y Frauca es una «tragedia (*sic*) helada a la francesa»; etc.

La disculpa que da [Lope] no me parece digna del grande entendimiento suyo, pues dice que escribió sin el arte por congeniar con el pueblo y dar gusto al vulgo ignorante; pero yo no puedo creer que, aunque al vulgo le agrade una cosa desarreglada (que no niego que sucede), le desagrede otra sólo porque está hecha según arte (*Ibíd.*, pág. 59).

El argumento de *La Petimetra* forma un divertido y cambiante rectángulo amoroso: Damián ama a Jerónima, la superficial petimetra, cuya inteligente prima, María, ama al noble Félix; éste cree que está enamorado de Jerónima, pero pronto se da cuenta de que María es más lista. Entre tanto, Damián persigue a María para apoderarse de su sustanciosa dote. La rivalidad entre Félix y Damián inspira problemas, mentiras y conflictos, ninguno resuelto por las artimañas protectoras del tío de las jóvenes, Rodrigo. Don Félix (como Moratín) estudió en Valladolid, y vive en Madrid desde hace poco tiempo. El trío complementario de simpáticos criados completa el reparto de ocho personajes interesantes, si no siempre verosímiles por sus rápidos cambios emocionales. La figura central es la vana y frívola petimetra, Jerónima, objeto de la sátira de Moratín contra la superficialidad y el excesivo apego a las costumbres francesas. Lo único que hace Jerónima en todo el drama es vestirse (lo cual le lleva dos actos enteros), dar un paseo para ir a misa y regresar a casa para volver a cambiarse de ropa de nuevo. Ella es divertidísima en su inutilidad y frivolidad; también es coqueta, mentirosa, exigente y a veces totalmente chiflada. Se considera a sí misma el modelo de elegancia, consideración que confirma con frecuencia al mirarse repetidamente en el espejo. Para ella, el ser «petimetra» (que todos los otros le llaman detrás de sus espaldas para burlarse de ella) es un marco de distinción. Moratín ha inventado un personaje fuerte y cómico que nos resulta simpático en su tontería si antipático en su excesiva presunción.

La crítica de la figura de la petimetra es una constante en la obra de Moratín. En su primera sátira había atacado su inutilidad e ignorancia:

¿No ves que el no saber, ni aun una letra, / en las damas es hoy lo que mantiene / el aire de presunción de petimetra, / y en su conversación a cuento viene / sólo el corsé, la bata o la basquiña, / que la amiga prestada o propia tiene? / ¿No ves que no hay quien su desorden riña, / por no desazonar, como ellos dicen, / los chistosos gracejos de la niña? / ¿Que aguantan que su cuerpo martiricen / la cotilla, el zapato, el sofocante, / hasta que de apretados se destrichen? / ¿No ves que el que se precia de su amante / por méritos alega monearías, / para que en sus favores adelante? / Exceden en suspiros a Macías, / hacen vil profesión de lisonjeros, / y así pasan las noches y los días.

Aquí Moratín critica, como haría su hijo años más tarde en *El sí de las niñas*, la mala educación que reciben las mujeres en la sociedad española a mediados del siglo XVIII. Torres Villarroel nos había dado un retrato parecido de la frivolidad de los tipos inútiles —en este caso del petimetre— en su sátira *Ciencia de los cortesanos de este siglo* y también en las *Visiones*, en las que el petimetre merece un capítulo aparte. Recordemos asimismo el soneto de Tomás de Iriarte, *Tres potencias bien empleadas en un caballero de este tiempo*. Pero la obra de Mora-

tín es la primera en satirizar al tipo femenino y en transformarlo en protagonista de las tablas madrileñas.

Aunque no gozó de ningún apoyo popular (no se estrenó nunca en Madrid), *La Petimetra* no es mala comedia. Si se hubiera puesto en escena con esmero y un poco de seriedad, habría tenido cierto éxito por sus divertidos personajes, su trama sencilla, sus lances complicados y su claro mensaje moral. Escenas como aquella en la que Damián se dedica a adular a Jerónima, mientras ella, sin prestarle la menor atención, se indigna con el peluquero porque le da tirones del pelo con las tenacillas (acto I, escena 2) son muy divertidas y bien escritas. Moratín había buscado el justo medio («*María*: No quiero nada / entendámonos, mujer, / que un medio se ha de escoger / ... / *Jerónima*: Pues, ¿qué tienes que notar? / *María*: El exceso») tanto en sus dramas como en su poesía. Pero también hay que notar que los defectos son obvios: Moratín emplea las reglas de una manera excesivamente restrictiva, algunos discursos son demasiado largos y por eso afectan el ritmo de la acción, varias salidas y entradas nos parecen artificiales (mera excusa para sacar a un personaje a la escena, o quitarlo) y el uso exclusivo de redondilla y romance impiden la diversidad del drama.

Quizá por el fracaso de *La Petimetra* (es decir, la imposibilidad de estreñarla), los demás dramas publicados por Moratín se alejan de la comedia³. *Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1770) y *Guzmán el Bueno* (1777) son tragedias, todas escritas, como es de esperar, según las reglas neoclásicas. Mantienen las Unidades de Lugar, Acción y Tiempo, así como el decoro del lenguaje, el reducido número de personajes y la intención didáctica. Para Moratín, «la dignidad de la tragedia es tanta que no sin razón dijo Ovidio que vencía en gravedad a todo género de escritos» (1763, pág. 3). Para subrayar su creencia de que «una tragedia perfecta es una de las más nobles producciones de la naturaleza humana» (*Ibíd.*, págs. 5-6), Moratín escribe la suya según las reglas del arte, «no precisamente porque Aristóteles lo dijo, ni porque lo apoyó Horacio, sino porque lo manda la razón natural y la perfecta imitación» (*Ibíd.*, pág. 6). Parece que la crítica que había recibido a su *Petimetra* le hirió, porque escribe en este prólogo lo siguiente:

Quisiera que advirtiesen los críticos muchas cosas. La primera, que yo no presumo acertarlo todo. La segunda, que no es lo mismo hacer una obra disparatada, aunque tenga algún primor por acaso, que hacer una obra arreglada a los preceptos del arte, aunque en ella se haya escapado algún perdonable descuido, pues nadie se libró de ellos. Y la tercera cosa es que no admitiré reparos frívolos de ignorantes; pero sí de los doctos, que me sepan enseñar, más con su ejemplo que con su censura, como yo lo he practicado, o a lo menos lo intenté (*Ibíd.*).

Esto es lo que hizo Moratín: no sólo teorizó sobre las reglas dramáticas sino que las puso en vida, escribiendo dramas que —esperaba él— servirían de mo-

³ Tenemos noticia de otras dos comedias, ahora perdidas: *El ridículo don Sancho* (mencionado por Signarelli) y *La defensa de Melilla* (1775).

delos para la nueva generación de dramaturgos. La tragedia iba a formar un arma importante en la campaña neoclásica para reformar el teatro. Emilio Palacios escribe que «la tragedia se convierte así en el gran vehículo reformador dentro de las normas neoclásicas, y adquiere un profundo interés de literatura comprometida» (1988, pág. 108). Como decía Moratín, «parecióme que nuestras comedias estaban rematadísimas por el abandono de las reglas de teatro; y así no me contenté con advertirlas, sino que, como pude, las puse en ejecución. Ahora hago lo mismo con las tragedias» (*op. cit.*, pág. 7).

Lucrecia, como *La Petimetra*, tiene como protagonista a una mujer, pero una mujer creada para inspirar no el ridículo sino la compasión. El tema de la fidelidad conyugal se introduce ya al abrir el drama en la arenga de Tarquino sobre la conducta pecadora y lasciva de las esposas romanas, que se comportan sin escrúpulos mientras sus maridos están en la guerra. Lucrecia, como modelo de buena conducta, es prudente y honesta, pero, como observa Tarquino, bella y mujer al fin y al cabo. Tarquino, como futuro emperador de Roma, reclama sus derechos sobre toda Roma e intenta violar a Lucrecia, fiel esposa del inocente y bondadoso Colatino. Ella, «manchada» por el intento de Tarquino, decide suicidarse para proteger su honor y el de su marido; ni las súplicas de su padre ni las de Colatino pueden convencerla a desistir de este acto. Lucrecia se apuñala y los espectadores de esta tragedia —tanto los del escenario como los de la audiencia— se horrorizan ante la tremenda pérdida de una mujer buena e inocente. Como observa Philip Deacon, «enlaza con las obras calderonianas que exploran los aspectos debatibles de la tradición social del pundonor, aunque el tratamiento de Moratín resulta menos ambiguo para el lector moderno que el de Calderón» (1980, pág. 120).

No obstante la buena intención del autor y las múltiples bellezas del drama, *Lucrecia* sufrió el mismo destino que *La Petimetra*. Desde el comienzo del drama sabemos cuál será el desenlace, algo perfectamente aceptable en una tragedia en la cual lo importante no es qué pasa sino cómo pasa y cómo sufren los protagonistas. Por eso el autor no puede basar su arte en el argumento sino en el desarrollo de las emociones, del lenguaje, de los discursos conmovedores o del atractivo de los personajes. En especial, el caso de Lucrecia como fiel esposa injustamente llevada a la muerte inexorable, vilmente atropellada por el perverso Tarquino, debería producir esas emociones, pero en el drama de Moratín no es así. Los diez personajes de *Lucrecia* no llegan nunca a cobrar vida independiente. Son muñecos unidimensionales cuyos actos no sólo son previsibles, sino que además son a veces tediosos y evitables. En el fondo la tragedia es que Lucrecia no estaba obligada a suicidarse. Nos parece más irónica que trágica su muerte, porque Tarquino había comunicado a su criado Mevio sus lascivas intenciones; Mevio se lo había dicho a Fluvia, la amante de Tarquino; Fluvia se lo había contado a su amiga Claudia; ésta se lo había dicho a su amante Valerio, etc., y sin embargo nadie se había molestado en decírselo ni a Lucrecia ni a Colatino. Seis de los diez personajes saben las intenciones de Tarquino, que Moratín presenta simbólicamente como la violación no sólo de esta mujer sino también de Roma. ¿Por qué no avisa nadie a Lucrecia? Esta sencilla falta de lógica nos hace perder nuestra inquietud ante la desgracia de la inocente víctima.

Lo que es más, la misma Lucrecia inspira poca admiración. Se lamenta, se

queja, sufre y se angustia tanto que su constante actitud lastimera acaba por fastidiarnos. Se queja de que su amado Colatino no esté junto a ella, pero cuando aparece intercambia tres frases con él antes de decir «Yo me retiro a que los santos dioses / miren mi gratitud». Cuando está en escena no hace más que lloriquear y lamentarse. La única escena en la que inspira verdadera compasión no llega hasta el acto IV, cuando Tarquino le declara su amor, pero su inocencia es tal que ella no entiende lo que le está diciendo y le lleva tanto tiempo comprenderlo que empezamos a sospechar que es más torpe que cándida, con lo cual nuestro interés por el personaje baja sustancialmente. Buscamos en vano la racionalidad neoclásica, el empleo de la razón, el orden y respeto por la ley que caracterizan el siglo ilustrado. La única lección que recibimos es que los que presencian el suicidio de Lucrecia (que tiene lugar tras bastidores) sacan la sangrienta daga de su cuerpo y la hunden repetidamente, como los senadores hicieron con Julio César, en el cuerpo de Tarquino. La justicia racionalista se transforma en ejecución ilegal y criminal.

No son todos defectos en esta tragedia. La versificación es regular y Moratín evita las formas poéticas más ligeras como la redondilla y el romance (que había empleado en *La Petimetra*) para concentrarse en el elegante endecasílabo blanco entre el que se intercalan pareados. Éstos son los metros que los críticos neoclásicos consideraron dignos de asuntos graves, como había demostrado Montiano en sus dos tragedias, *Virginia* y *Ataúlfo*, que fueron para Moratín modelos de la nueva forma de escribir tragedias. Hay momentos en que el autor llega a convencer al público del conflicto que sufre Lucrecia. En su primer lamento, ella expresa emociones tan conmovedoras como universales:

¡Ay de la esposa ausente e infelice, / cuyo consorte en la enemiga tierra / sufre el rigor de la espantosa guerra / al frente de contrarios tan feroces / sólo por ensalzar la patria! ¡Oh dioses! / ¡Santos genios domésticos! ¡Oh Lares! / ¡Oh deidades de Roma tutelares! / Avasallad las bárbaras naciones / que su yugo resisten, no los nobles / lechos desamparéis de las romanas, / que en triste viudedad temiendo viven.

El drama contiene sabios pensamientos, amonestaciones morales y avisos de los peligros del absolutismo arbitrario, y está empapado de una de las características más notables de toda la obra de Moratín, su fuerte patriotismo, un sentimiento que revelará Moratín en todas sus publicaciones de esta fecha en adelante.

En fin, *Lucrecia* falla por falta de coherencia dramática. Produce cierto malestar el que sea por una parte rígidamente académica e intelectual, y por otra exageradamente declamatoria, lastrada con actitudes impropias e inverosímiles, incluso en la «reprimida» España del siglo XVIII. En una crítica publicada poco después de su publicación, la *Aduana Crítica* (núm. XII) se queja de los fallos de autenticidad histórica y de versificación que Miguel de la Barrera encuentra en el drama, además de lo inverosímil de la trama y del desenlace trágico. Sin embargo, Leandro calificó esta tragedia como estimable por su regularidad respecto a las reglas y sugirió que no se pudo representar porque el teatro de la época era administrado por cómicos del más depravado gusto que resistían cualquier inno-

vación. Lo que dice de los actores es cierto, pero la obra fracasó no por conspiraciones ajenas sino por débil.

Hacia 1770 Moratín dominaba mejor su oficio. También creía pisar un terreno más firme, ya que las campañas neoclásicas en favor de una reforma teatral parecían estar dando sus frutos. En los teatros de los Reales Sitios se representaban traducciones de obras francesas (neoclásicas, naturalmente); se escribían y se estrenaban más refundiciones de obras españolas; y unos cuantos autores estaban ejercitándose en componer dramas originales que seguían los nuevos preceptos artísticos. Los oficiales más influyentes de la Corte defendían la nueva literatura —el «omnipotente» conde de Aranda (denominación de Cotarelo, 1897, pág. 84), sobre todo— y por eso, pocos años después se darían a conocer el *Sancho García* de José Cadalso, la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala y la *Raquel* de Vicente García de la Huerta. Pero la obra que señala un renacimiento del teatro español en el siglo XVIII es la *Hormesinda* de Moratín.

Hormesinda (1770) se pudo estrenar a causa del cambio en el clima intelectual durante estos años. Moratín ha aprendido a dominar mejor las estructuras dramáticas y el desarrollo tanto de la trama como de los personajes. Es un drama menos esotérico, menos abstracto e intelectual que *La Petimetra* o *Lucrecia*. El autor eligió un tema que conocía su público y que era capaz de suscitar su apasionamiento y su interés. El tema de Pelayo entusiasmaba a un público nacionalista; Moratín lo hizo suyo vistiéndolo con ropajes neoclásicos pero sin perder de vista la necesidad de movimiento dramático y colorido teatral.

Aunque en *Hormesinda* parece que Moratín volvía a utilizar elementos de su primera tragedia, es decir, el tirano (Tarquino/Munuza) que viola o amenaza a la heroína inocente (Lucrecia/Hormesinda), a quien custodia, un prudente anciano (Tripiertino/Trasamundo) y que es defendida por un noble héroe (Colatino/Pelayo), aquí, por primera vez en su obra dramática, Moratín saca un tema de la Historia nacional española. De la antigua historia de su país saca el marco argumental, que mezcla hábilmente con los sentimientos patrióticos que los esfuerzos de Pelayo para reconquistar España de los moros no pueden dejar de suscitar. Hay ecos de Shakespeare, de Lope y de Calderón en esta tragedia, pero Moratín evita la verdadera tragedia: al final de la obra, no obstante las amenazas contra su virtud y su vida, la verdad de la fidelidad y honestidad de Hormesinda quedan patentes, y el malvado Munuza recibe el castigo que merece. En el último instante el ejército cristiano aparece por doquier para dar muerte a los moros invasores, y Hormesinda se salva cuando por fin se da cuenta Pelayo de que su hermana es inocente, de que los papeles que había recibido acusándola de traición son falsos, de que Munuza no es un amigo y de que todo era una perversa conjura.

Moratín consigue mayor coherencia técnica en *Hormesinda* que en las obras anteriores, aunque también aquí las limitaciones de tiempo, espacio y acción siguen perjudicándolo. Todavía no sabe liberarse de las reglas, o usarlas para su ventaja (como hará su hijo en sus maravillosas comedias neoclásicas), pero aquí las entradas y salidas se producen de un modo más plausible y los personajes tienen matices coloristas. Munuza, el mejor ejemplo, no es un fantoche, sino un hombre cegado por la pasión que lo empuja a obrar de un modo indigno. No es

completamente malo (y por eso tedioso), sino que es un antihéroe que muestra contrastes, conflictos internos e inteligencia. En cambio, Pelayo nos parece insulso y necio, dejándose convencer con excesiva facilidad por las engañosas muestras de amistad de Munuza, demasiado dispuesto a creer las acusaciones nunca probadas de infidelidad que se hacen contra Hormesinda. Tarda hasta el tercer acto en poner en duda los móviles de Munuza, pero ya es tarde. No dialoga con Hormesinda ni le hace ningún caso cuando ella denuncia la trampa que le han tendido. Pelayo la injuria y desea su muerte para proteger su honor y ganar poder. Parece que desea más la bendición de Munuza que el bien de su hermana:

Pelayo: Ya está dada / la sentencia fatal.

Munuza: ¡Cuán generoso / es tu pecho, Pelayo! ¡Qué glorioso / te veré sin tal mancha! Amigo digno / de Munuza, y entonces en tus sienes / pondré (mi juramento lo abona) / de Asturias y Cantabria la corona.

Está por eso muy lejos de ser el buen hermano, el noble príncipe, el digno caudillo de un pueblo; sólo gracias a que la tragedia se evita y el bien triunfa clamorosamente sobre el mal podemos llegar a perdonar su ridículo proceder. Sus rápidos cambios de temple son inquietantes; se nos muestra casi inestable y desde luego muy poco adecuado para regir a los suyos con buen criterio. Si Moratín pretendía que *Hormesinda* fuese una exaltación y una justificación de los beneficios del despotismo ilustrado, hubiese tenido que prestar más atención a los defectos que evidencia el personaje de Pelayo.

No obstante los fallos de lógica en el drama, *Hormesinda* es una obra altamente cristiana y patriótica en la que se exalta la monarquía («Más es padre que rey un rey de España», III, 4) y se defiende la gloria de la nación española. Hormesinda se pregunta:

¿Quién me lo dijera / a mí, cuando el obsequio desdeñaba / de tanto conde godo; cuando fiera / despedí esposos nobles de la Galia, / y me negué a los príncipes de Italia? / ... / ¿Y cómo era posible que pensara / un moro vil, infame y atrevido, / entre tostados árabes nacido, / llegar a consentir fuera su esposa / la hermana de Pelayo? (I, 1).

El papel principal lo hizo la actriz María Ignacia Ibáñez, la amante del amigo de Moratín, Cadalso, cuando se estrenó en Madrid el 12 de febrero de 1770. Aunque no se puede decir que gozó de gran popularidad el drama, por lo menos los ingresos fueron notables (19.000 reales en cinco días, comparado con los 731 y 887 reales ganados unos días antes en las representaciones de comedias de Calderón en el teatro del Príncipe) (Andioc, 1976, pág. 23). Ignacio Bernascone, amigo de Moratín en la tertulia de la Fonda de San Sebastián, escribió un prólogo a la edición publicada en el que elogia —en buen estilo neoclásico— la falta de «amores», de «episodios extraños», de soliloquios y de apartes en este drama original («el autor no se propuso imitar a ningún dramático»). Pero otros críticos que no se incluían en el círculo íntimo de Moratín criticaron la obra. Juan Peláez, en una larguísima reseña (55 páginas) de *Hormesinda* (y del prólogo de Bernas-

cone), hizo burla tanto de los exagerados elogios del italiano como del drama mismo.

El mismo enfoque patriótico que ya había demostrado en *Hormesinda* vuelve a verse en la última tragedia neoclásica escrita por Moratín, *Guzmán el Bueno* (1777). Una vez más, el autor desarrolla un tema de la historia nacional para presentar sus ideas sobre el honor y los valores patrióticos en un drama escrito según las reglas del arte neoclásico. Basándose en las *Crónicas de los reyes de Castilla, desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, Moratín combina un tema nacional con un interés personal: escribió el drama para honrar a un patrón, su amigo el duque de Medinaceli, descendiente de la noble familia de los Guzmanes y a quien había llamado «la mitad del alma mía» en una oda (*La Petimetre* fue dedicada a la duquesa de Medinaceli).

En el prólogo a *Guzmán el Bueno* Moratín no sólo presenta su nuevo drama sino que monta una defensa de sus otros dramas contra la crítica negativa que habían recibido. Como siempre, se queja de los críticos que censuran los defectos que perciben en sus dramas sin intentar escribir dramas propios.

Los crítico-poetas teóricos, que en su vida han hecho un verso, y sin la práctica se creen jueces suficientes en un arte tan difícil, por sólo haber leído una o mil poéticas, censurarán según costumbre; y yo respondo que siempre que se me dé razón sólida enmendaré el error, agradeciendo el aviso; pero no siendo así, ¿qué autor que escribe con principios ha de estimar los diversos e infundados caprichos de sus lectores? (1777, Prólogo, pág. 5).

Y mantiene su firme creencia en la necesidad —la naturaleza— de las reglas dramáticas, entre ellas, claro está, las tres Unidades. Pero el prólogo es defensivo y el autor se revela derrotado por el depravado gusto tanto del público como de los críticos de su época cuando confiesa: «Bien sé que esta tragedia no es para los teatros de hoy día, donde sólo reina la abominación y la barbarie...» (*Ibíd.*, pág. 11).

El tema de *Guzmán el Bueno* tiene una larga y noble tradición en la literatura española. Aunque mencionó su fuente más directa, también confesó que «algunos dramas he visto de este argumento» (*Ibíd.*, pág. 10), entre ellos seguramente *Más pesa el rey que la sangre* de Luis Vélez de Guevara, *El Abraham castellano* de Juan Claudio de la Hoz y Mota y *El blasón de los Guzmanes* de Antonio de Zamora. En 1768, nueve años antes de *Guzmán el Bueno*, Cándido María Trigueros escribió su drama *Los Guzmanes o el cerco de Tarifa*, obra influida por su participación en la importante tertulia sevillana de Olavide.

El fuerte tema patriótico atraía a Moratín, ya conocido como defensor de la tradición «heroica» española. Don Alonso Pérez de Guzmán tiene que escoger entre la vida de su único hijo y la libertad del sitio que tiene que defender. Los moros han raptado a Pedro y el precio que exigen por su libertad es la rendición de Tarifa, ciudad controlada por las tropas españolas dirigidas por Guzmán. Guzmán rechaza la idea de entregar la ciudad y a pesar de las lágrimas de su mujer y las protestas de su futura nuera, él decide que seguir su interés personal sobre el interés nacional sería un acto de sumo egoísmo («¿tan incapaz de razón eres / que ignoras que esta insigne fortaleza / no es mía propia, que es de mi rey

solo?» [*Ibíd.*, pág. 121]). Sin embargo, su situación es trágica porque tiene que decidir entre su propia sangre y las expectativas de su país. La crisis es real y Moratín la presenta con alta emoción dramática, pero los defectos de la obra son tales que no puede sostener la intensidad emocional.

Doña María, la mujer de Guzmán, es típica heroína moratiniana, con todos los defectos de sus otras creaciones femeninas. Parece que Moratín fue incapaz de crear personajes femeninos de carne y hueso (las mujeres cómicas y satíricas que presenta en sus poesías —especialmente en la divertida y escandalosa *El arte de las putas*— son mucho más logradas): son frívolas (Jerónima de *La Petimetra*), ineptas (Lucrecia), paralizadas (Hormesinda) o lloronas (María), pero nunca muy verosímiles. En *Guzmán el Bueno* lo único que tiene que hacer María es llorar y lamentar la anticipada pérdida de su hijo, y por eso es exagerada. Sin duda Moratín intentaba pintarla como una madre prototípica, pero la transforma en una charlatana patológica; en vez de ser una figura trágica, es meramente irritante. Sempere, en su crítica de *Guzmán*, notaba este defecto: «Las continuas plegerias de la llorona doña María Coronel, que no parece en esto mujer de un grande y de un héroe como don Alfonso, lejos de causar emoción alguna, antes producen una sequedad que fastidia» (1785-1789, IV, pág. 125). Incluso se fastidia su mismo marido, que por fin le grita:

¿Qué blasfema tu voz? Viven los cielos, / que te abandonaré, doña María, / sin que el materno afecto te disculpe, / pues eres vulgar madre. ¿Cuál esposa / a un hombre como yo tal decir osa? / A Guzmán, que me corro, ¡vive el cielo! / de mirarte a mi lado, ¿quién tal dice? / ¿Esto se escucha entre cristianos? ¿Esto / las ricas hembras de Castilla piensan? / ¿La gran consorte de Guzmán el Bueno?

Andioc sugiere que Moratín intentaba crear la equivalente militar del perfecto ciudadano español (1976, pág. 388), pero en esto falló porque su Guzmán, lejos de ser el noble héroe del drama clásico convertido en buen ciudadano ilustrado, es tan egoísta y tan arrogante que siempre nos cuenta su pena en vez de mostrárnosla dramáticamente. Desde el principio muestra indiferencia hacia su propio hijo (a quien llama «temerario e imprudente»). *Guzmán el Bueno*, como todas las otras obras dramáticas de Moratín menos *Hormesinda*, no se estrenó.

Así, a lo largo de su vida profesional, desde sus primeras publicaciones en los 1760 hasta el final de su corta vida, Moratín se dedicaba a la crítica y a la práctica del teatro de su época. Intentó mejorar el nivel de la creación dramática no sólo en los prólogos, sátiras y *Desengaños al teatro español*, en los que explicó su postura ante las reglas neoclásicas (reglas «del arte»), el Decoro, la representación, etc., sino también en los dramas que escribió entre 1762 y 1777. Tenemos que recordar, como ha hecho I. L. McClelland, que obras que fracasan como *praxis* dramática pueden tener éxito como teoría, como es el caso de las obras dramáticas de Moratín (1970, I, pág. 151). Moratín ayudó a clarificar lo que era el «buen gusto» (para Sempere, *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno* eran «muestras del buen gusto actual» [1782, pág. 237]) en el teatro dieciochesco y aunque sus experimentos no gozaron de éxito público (ni de la mayoría de la crítica), llegaron a ser modelos conceptuales para otros dramaturgos que inten-

taron mejorar el teatro a finales del siglo ilustrado. Eran, en palabras de John Cook, «landmarks in the history of the movement» (1959, pág. 209). Es cierto que contenían defectos como débil caracterización, falta de lógica en los argumentos y falta de energía dramática, pero por otro lado contenían buena dosis de valores tradicionales españoles como la importancia de la familia, la defensa de la monarquía, la nobleza del cristianismo y lo prudente de la amistad, el fervor patriótico (Ciplijauskaitė, 1972) y el peso de la razón. La lección sobre la creación de buen teatro la aprendió mejor aquella otra espléndida obra de Nicolás, su hijo Leandro.

Aunque Moratín seguía escribiendo versos —el maravilloso canto épico *Las naves de Cortés destruidas* y los poemas dedicados a las niñas de la escuela de la Real Sociedad Económica de Madrid (Dowling, 1977; Gies, 1979, págs. 104-121)—, no volvió a escribir drama. Murió en Madrid en 1780, a la edad de cuarenta y dos años.

7.2.3. Juan José López de Sedano

La tragedia *Jahel* (1763), escrita por Juan José López de Sedano (1729-1796), también es un intento de introducir por la vía teórica y hasta cierto punto práctica la tragedia neoclásica en el teatro español de la época⁴. Antes de publicar su trabajo más conocido, la antología poética titulada *Parnaso Español* (1768-1778), tan polémica y defectuosa, Juan José López de Sedano —que poco después sería protegido de Esquilache y oficial de la Real Biblioteca— intentó alcanzar unos objetivos similares a los de Montiano y Luyando. De ahí que en su edición de la citada tragedia incluyera un extenso prefacio donde expone los ya repetidos argumentos contra la irregularidad, confusión, indecencia y barbarie del viejo teatro español, centrándose en las obras religiosas del mismo. Frente a este teatro que considera inadecuado para su época, el también miembro de la Real Academia de la Historia se sitúa en la órbita clasicista de Luzán, cree que las obras deben aunar la finalidad docente con el deleite del espectador y, finalmente, propone su *Jahel* como ejemplo práctico de sus teorías.

Sin embargo, esta tragedia sacada de la Sagrada Escritura y escrita en endecasílabos sueltos para alcanzar un mayor grado de verosimilitud, idea ya argumentada por Montiano y Luyando, no alcanza el nivel de las de su antecesor. La falta de calidad poética y dramática de la obra, resultado tal vez de la incultura a la que tantas alusiones hicieron los detractores de López de Sedano, lastra una *Jahel* que nunca llegó a ser representada públicamente, en parte porque en 1763, fecha de la edición, todavía era difícil encontrar las condiciones adecuadas que permitieran el mínimo éxito de una tragedia. Téngase en cuenta que, al igual que las obras de Montiano y la *Lucrecia* de Nicolás Moratín, es anterior a la llamada «generación arandina», que tanto se apoyó en el poder político del noble aragonés para impulsar las traducciones y creaciones de tragedias neoclásicas. Pero

⁴ No se confunda a este autor con José López de Sedano, dramaturgo contemporáneo que, sin embargo, cultivó géneros tan diferentes como la comedia de magia y el sainete. Véase Calderone, 1984.

también es cierto que sus lánguidas e interminables relaciones provocan el aburrimiento. Así lo vieron los propios neoclásicos como Tomás de Iriarte, quien la califica de «helada, garrapiñada y acarambanada» (*cit.* en Cotarelo y Mori, 1897, pág. 168), y Leandro Moratín, quien mostró poco entusiasmo por una tragedia que pronto pasó a un relativo olvido, aunque tuviera dos nuevas ediciones en Barcelona.

7.2.4. José Cadalso

La obra teatral de José Cadalso (1741-1782) ocupa un lugar relativamente secundario dentro de su producción literaria (Andioc, 1976, págs. 391-394; Glendinning, 1962, cap. 2; Sebold, 1974, págs. 254-262). Frente a las emblemáticas *Cartas marruecas*, la brillante sátira de *Los eruditos a la violeta*, el sugerente mundo literario de las *Noches lúgubres* o la poesía rococó, sus tragedias no pasan de ser obras secundarias. Ya en vida del autor apenas consiguieron un reconocimiento público, pero —a diferencia de lo sucedido con buena parte de su obra— el paso del tiempo tampoco ha supuesto una decidida revalorización de las mismas por parte de la crítica. No obstante, tanto *Don Sancho García, conde de Castilla* (1771) como *Solaya o los circasianos* (1770) —perdida hasta que fue localizada y editada en 1982, por primera vez, por F. Aguilar Piñal⁵— son obras representativas de las virtudes y defectos de la tragedia neoclásica española e inscritas en el proyecto de reforma inspirado por Olavide y el conde de Aranda por aquel entonces. Circunstancias que no impiden la existencia, en la segunda de las citadas, de elementos que apuntan direcciones futuras que no llegaron a cuajar plenamente en el ámbito de la tragedia española.

Si tenemos en cuenta que en la producción literaria de Cadalso se dan todos los géneros y tendencias fundamentales de la literatura culta de su época, es lógico pensar que también se sintiera inclinado por la tragedia. El teatro parece que fue una de sus primeras inquietudes literarias, y dado el contexto ideológico, estético y hasta personal en que se desenvolvía Cadalso, resultaba casi inevitable su inclinación por la tragedia, al menos durante el período de mayor apoyo oficial al género. Así sucedió, y el 21 de enero de 1771 fue la fecha del estreno de su obra *Don Sancho García, conde de Castilla* en el madrileño teatro de la Cruz, aunque previamente se representó en el palacio del conde de Aranda. La popularidad y el buen hacer de María Ignacia Ibáñez, actriz protagonista y amante por entonces de Cadalso, no impidieron que la respuesta del público fuera moderada —no tan negativa como algunos críticos han indicado— y a los cinco días dejó de representarse, sin integrarse en los repertorios de las compañías de la época.

La obra es una tragedia que cumple con rigor convencional todos los preceptos neoclásicos, aunque —como señala Sebold— con poco acierto y escasos re-

⁵ Véase también Aguilar Piñal, 1983 y 1985, y Álvarez de Miranda, 1982. *Don Sancho García* fue editada por Jerry Johnson (1981), aunque con notables errores. Hay referencias de otra tragedia de Cadalso, actualmente perdida, titulada *La numantina*, probablemente centrada en el episodio ya utilizado por su contertulio Ignacio López de Ayala (véase 7.2.5).

sultados teatrales (1974, pág. 259). En sus cinco actos de endecasílabos pareados —cuya cansina utilización pudo ser una de las causas del relativo fracaso— se dramatiza un antiguo tema legendario que había dado motivo a viejos romances históricos y otros dramas: doña Ava, condesa viuda de Castilla, madre y tutora del conde don Sancho García, príncipe de tierna edad, enamorada de Almanzor, rey moro de Córdoba, intenta dar veneno a su hijo por complacer a su amante, cuya ambición aspiraba a ocupar el trono de Castilla, más que a reinar en el corazón de la condesa. El cielo, visible y único juez de los soberanos, dispone que la condesa beba el veneno que sus impías manos habían preparado para su hijo.

El cínico y ambicioso Almanzor, tan radicalmente distinto del que años después recrearía Álvarez de Cienfuegos, quiere anexionarse Castilla. Para conseguirlo enamora a la condesa Ava y la utiliza para eliminar a su hijo, el heredero Sancho García. A la poco convincente protagonista se le plantea desde el principio una trágica disyuntiva. Con frialdad y sin capacidad para conmover al espectador, doña Ava se debate entre el amor pasional y el maternal, unido este último, a su vez, a la razón de Estado. Al final, y como era previsible, prevalecerá la inclinación por sus deberes como madre. Sin embargo, la prudencia de los vasallos y el amor filial sin límites de Sancho García no impedirán respectivamente el suicidio del impetuoso Almanzor y la muerte de su amada. Doña Ava agoniza en las escenas finales mientras se desespera al reconocer demasiado tarde que ha sido utilizada cínicamente por su supuesto amante y por haber dudado en el cumplimiento de sus obligaciones como madre y depositaria de la corona.

El tratamiento teatral que Cadalso da al dilema de la condesa apenas posibilita la tensión dramática, casi inexistente desde el momento en que el desenlace es previsible y hasta obligado. Tampoco sirve para crear el personaje de una verdadera heroína trágica, pues su trágica muerte apenas provoca lástima y compasión. No obstante, ofrece al público «afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje», según indica el autor en el argumento. Cadalso piensa más en el círculo noble al cual inicialmente iría destinada su obra que en los espectadores madrileños. Y, para complacerle, vierte su pensamiento ilustrado especialmente en el personaje del sabio anciano Alek, consejero de Almanzor, ejemplo de buen vasallo y hombre de bien gracias a su nobleza, prudencia, humildad y sabiduría, reconocidas por todos los demás personajes, salvo Almanzor. Por todo ello, son múltiples los parlamentos en donde se teoriza acerca de las obligaciones del vasallo ante un monarca absoluto que ha de procurar la felicidad de su pueblo —véase especialmente II, 1, y III, 2—. Este tema volverá a presentarse en otras tragedias de diferentes autores y su planteamiento está en concordancia con la política oficial que Cadalso asume e intenta dramatizar en esta tragedia «arreglada y débil», según la calificó con acierto Leandro Moratín.

Solaya o los circasianos, tragedia escrita también hacia 1770 e inédita hasta 1982, no escapa a algunas de las limitaciones de Cadalso como dramaturgo y poeta, pero tiene aspectos que le confieren un interés peculiar. Al igual que la anterior, se enmarca en la participación del autor en el intento del conde de Aranda de difundir y aclimatar la tragedia neoclásica llevado a cabo hasta su caída política en 1773. Sin embargo, la obra no superó los trámites de la censura, que devolvió el original al autor; no se conserva ninguna referencia de posibles representaciones y no fue editada. Estas circunstancias se suman así a las múltiples

frustraciones que por problemas de censura y de otra índole sufrió un Cadalso que ya no volvería al difícil campo del teatro.

La obra dramatiza un enfrentamiento entre el sentimiento amoroso y la «sensibilidad», por un lado, y las convenciones sociales y el honor familiar, tras el que se esconde el colectivo, por el otro. Enfrentamiento ya presente en varias tragedias, pero en la de Cadalso tiene un desenlace cruel que, según Aguilar Piñal, «se sale de los tópicos al uso para presentarnos una rebeldía femenina infrecuente en nuestro teatro anterior al Romanticismo» (1982, pág. 35).

El exotismo de la localización se encuentra en consonancia con una moda de lo islámico y oriental en la literatura de la época, pero en esta ocasión también permite a Cadalso presentar a un personaje islámico como modelo de virtud —recuérdese a Ben-Beley y Gazel de las *Cartas marruecas*—, lo cual está en la línea de tolerancia religiosa y cosmopolitismo cultural del escritor gaditano. Tan exótica ambientación permite asimismo una mayor libertad al autor para presentar este trágico caso de honor y amor, sin caer en las espectaculares extravagancias de otras obras de la época con similar ambientación.

Solaya o los circasianos se ajusta con rigor a la preceptiva neoclásica. No obstante, la obra —según Aguilar Piñal y Álvarez de Miranda (1982)— tiene elementos peculiares que la distancian de otras tragedias neoclásicas y que han permitido a Russell P. Sebold considerarla como el primer drama romántico español.

No obstante, a tenor del resto de sus obras, su principal error fue posiblemente la elección del género. El autor tal vez debería haberse inclinado por la comedia, donde su vena satírica y su conocimiento de las costumbres habrían encontrado un marco adecuado. Su temprano abandono del género trágico puede indicarnos su posible incomodidad en una línea creativa que no le era ajena, pero en la que poco más podría haber aportado tras *Solaya o los circasianos*.

7.2.5. Ignacio López de Ayala

El gaditano Ignacio López de Ayala (1747?-1789) fue catedrático de poética en los Reales Estudios de San Isidro (1768-1773) y uno de los más significativos y jóvenes contertulios de la Fonda de San Sebastián, punto de reunión que cabe equiparar a la tertulia sevillana de Olavide por la importancia que tuvo en relación con el teatro neoclásico. Como la mayoría de los autores aquí estudiados, fue miembro destacado de varias academias, así como censor y corrector de comedias. El conjunto de sus obras es heterogéneo —predominan los estudios históricos y biográficos—, aunque siempre en la órbita de un autor ilustrado con una reconocida talla intelectual. Su vinculación con la cultura oficial del momento es notoria y su obra cumbre, la *Numancia destruida* (1775), aparte de estar dedicada al conde de Aranda con una clara intencionalidad política, también se inscribe en la tarea de crear una tragedia neoclásica española que cumpliera los objetivos ya señalados en otros apartados⁶.

⁶ De la *Numancia destruida* hay una excelente edición a cargo de Russell P. Sebold (1971). Otra tragedia del mismo autor —escribió varias hoy perdidas— es *Habides*, que no

La *Numancia destruida* fue leída en la tertulia de la Fonda de San Sebastián y se estrenó en Madrid el 9 de febrero de 1778, obteniendo una aceptable acogida por parte del público durante la semana que estuvo en cartel (Cook, 1959, págs. 227-237). Desde entonces ha suscitado diferentes valoraciones críticas entre quienes esporádicamente se han ocupado de ella, aunque predominan las positivas. Algunos le achacan la poca adecuación de un argumento con evidentes componentes épicos para una tragedia o la inserción de episodios secundarios, así como la utilización de determinados recursos del teatro mayoritario de la época. Pero todos reconocen la valía de una versificación llena y sonora destinada a enaltecer el sentido patriótico, el heroísmo colectivo y el amor a la libertad. El comentario de Leandro Fernández de Moratín resume, en cierta medida, esta postura:

Numancia destruida es de don Ignacio López de Ayala, donde la mala elección del argumento, los amores episódicos que la entorpecen y debilitan, la Unidad del Lugar que produce inverosimilitud continua, se compensan con un estilo animado y robusto, con la pintura enérgica de Roma usurpadora y el feroz heroísmo patriótico de Numancia, con el efecto teatral que produce siempre su representación.

El conocido tema de la tragedia tiene fuentes en las obras de los historiadores griegos, romanos y españoles, consultados por un autor preocupado por la documentación histórica para no romper la necesaria verosimilitud, aunque utilice dichas fuentes con la relativa libertad propugnada por los neoclásicos. También se puede hablar de fuentes teatrales, pues Cervantes, Rojas, Zorrilla y otros dramaturgos ya habían dramatizado el mismo tema, pero —según Russell P. Sebold— no influyeron apenas en la creación de López de Ayala (1971, págs. 30-32).

La selección del episodio histórico se basaría en su adecuado carácter simbólico, que podría tener una interesante lectura coetánea para los espectadores de la época de Carlos III. La historia de la destrucción de Numancia, muertos sus habitantes y desolados sus muros, es la elección de la muerte contra la pérdida de la libertad, así como una desesperada llamada a la concordia nacional frente a la desunión. No se trata de una tragedia de héroe individual —uno de los supuestos defectos que le achacó Forner, enemigo también del autor—, sino de una colectividad, de un pueblo entero inmolado por altos ideales de libertad y patriotismo, antes de ser sometido. En este sentido, las arengas de Aluro y Megara a los numantinos en las escenas finales son significativas:

Muramos, campeones. Ved que España, / Roma, Italia, la Europa, el mundo entero / nos miran con zozobras, y entre dudas / temerosos aguardan lo que haremos. / Venzamos su discurso. Huid la vida; / a costa de un instante sed eternos. / [...] / Todos morid y fecundad el suelo / con sangre que produzca el

fue publicada en el siglo XVIII y de la que Edward V. Coughlin ha realizado una edición crítica partiendo del único y defectuoso manuscrito conservado (1974). Esta última tragedia es muy inferior, aunque en líneas generales es coherente con la *Numancia destruida*.

heroísmo; / sangre implacable, que irritada incendios / fomento de venganzas,
 sangre fértil, / que activa excite a generosos hechos / a la futura España; san-
 gre libre, / que reprehenda el torpe cautiverio / de esta ciega nación; porque
 algún día, / despierta de letargo tan funesto, / os admire, os envidie, os llore y
 venga (vv. 1773-1778 y 1798-1807).

Según René Andioc, el desastre numantino es fruto de la discordia, la desunión de los españoles, frente a la cual la tragedia de López de Ayala es un llamamiento a la concordia y la unidad que corresponde, en las esferas del poder, a la voluntad de llegar a la unión nacional a pesar de la oposición de algunos sectores. Recordemos, en este sentido, que, ante el inevitable final, Dulcidio afirma que las ruinas de Numancia serán en el futuro el «escarmiento de la discorde España» (v. 1741); finalidad subrayada por Megara, el cual justifica así, en el tono patriótico y estilo brioso que cautivó a Martínez de la Rosa, el sentido del sacrificio del héroe colectivo:

Morimos por que España en nuestra muerte / sienta su esclavitud, por que sus
 hierros / quebrante; por que advierta que en sí misma / confiar debe, y no en
 valor ajeno (vv. 1746-1750).

Versos y tono que justifican sobradamente la refundición de la tragedia realizada por Antonio de Sabiñón a principios del siglo XIX y su interpretación por el gran Isidoro Máiquez (López de Ayala, 1971, págs. 37-38).

La elegancia del romance heroico utilizado por el autor es adecuada a un tema que, sin embargo, tiene una compleja traslación al ámbito de lo dramático. López de Ayala tropieza con algunos problemas a la hora de respetar las Unidades. La de Acción no está perfectamente conseguida, pues —como indica el propio autor— «la acción, aunque es de muchos, es una». Las de Tiempo y Lugar se ajustan a la preceptiva, pero revelan cierta incapacidad de López de Ayala para encontrar soluciones más felices. El principal problema es, en mi opinión, la profunda raigambre épica del episodio numantino y su difícil concentración en los límites de una tragedia neoclásica. No obstante, el autor sabe utilizar determinados personajes y episodios para crear el adecuado puente entre el espectador y el héroe colectivo, dando una muestra de lo que Russell P. Sebold ha llamado «el arte unanimista» utilizado por López de Ayala.

A pesar de que Edward V. Coughlin considera en su edición que *Habides* (s.a.), la otra tragedia escrita por López de Ayala que ha sido conservada, «merece reconocimiento como ejemplo excelente de la tragedia seria y aristocrática escrita en el enfoque del movimiento neoclásico de la España de fines del siglo XVIII» (1971, pág. 40), consideramos que está lejos del nivel alcanzado en la *Numancia destruida*. Lo defectuoso del único manuscrito conservado y las numerosas erratas de la edición citada apenas permiten leer un texto que en ocasiones resulta incoherente, incorrecto y carente de una apreciable entidad poética.

Al igual que ocurriera con su anterior tragedia, López de Ayala intenta fomentar el espíritu patriótico y la unidad de la nación. No obstante, el tema central es la ambición y la tiranía como fuerzas destructoras frente a las cuales se

defiende el valor de la razón y la virtud. La perspectiva ideológica y la intencionalidad de *Habides*, también escrita en romance heroico, guardan un paralelismo con la *Numancia destruida*. Sin embargo, podemos considerar que en esta ocasión el autor fracasó y está justificada la ausencia de ediciones y noticias de posibles representaciones. Tenemos, asimismo, referencias vagas acerca de otras tragedias escritas por López de Ayala, cuya temprana muerte puso fin a una trayectoria más en consonancia con la visión del género defendida por Nicolás Fernández de Moratín que con la todavía lejana de Álvarez de Cienfuegos o Quintana.

7.2.6. Vicente García de la Huerta

Raquel (1766) es para gran parte de la crítica la obra cumbre de la tragedia dieciochesca española. El eco que obtuvo en su época, el haber sido citada y comentada por numerosos estudiosos de nuestro teatro y la atención dispensada por la crítica la convierten en la obra sin duda más conocida y analizada del citado género. Circunstancia que se ha visto favorecida por su carácter polémico y una larga serie de interrogantes acerca de su relación con el contexto político e ideológico en que fue creada. Sin olvidar, asimismo, la razón básica de su fama: la indudable calidad poética y teatral de un texto que supera las limitaciones de muchas tragedias españolas de entonces.

El extremeño Vicente García de la Huerta (1734-1787) es uno de los autores más polémicos de la época. Aparte de los conflictos ocasionados por la citada tragedia, su trayectoria biográfica está jalonada por una larga serie de enfrentamientos con autores como Forner, Iriarte, Samaniego, Jovellanos y otros más. Su carácter altivo, su xenofobia a veces absurda y la independencia de sus criterios estéticos e ideológicos le condujeron a largas y a menudo estériles polémicas con los más destacados representantes del Neoclasicismo español. En ellas la talla intelectual de García de la Huerta queda a menudo malparada frente a autores que estaban más preparados y sintonizaban mejor con la evolución literaria de la época. Los textos de estas polémicas se convierten, pues, en un objetivo de exclusivo interés para quienes intentan trazar la evolución de las ideas estéticas, ya que para los citados autores y otros más el enfrentarse a García de la Huerta, a lo que representaba como escritor apegado a ideas y gustos que se intentaban superar, se convirtió en una seña de identidad dentro del grupo neoclásico e ilustrado.

La obra poética de García de la Huerta tiene un mayor interés (Lama, 1993), pero ahora debemos centrarnos exclusivamente en su faceta de autor teatral. Su producción en este campo es poco abundante. Se limita a dos afortunadas traducciones: *La fe triunfante del amor y cetro, o Xayra* (1784), basada en la *Zaïre* de Voltaire, que obtuvo un apreciable éxito, y *Agamenón vengado* (1778), obra basada en una versión que de la *Electra* de Sófocles publicara Pérez de Oliva en 1528 y escrita para una representación particular en una casa noble (Sebold, 1988b). Su manuscrita comedia pastoril *Lisi desdeñosa* (hacia 1765) también estaría destinada a una representación de estas características (Aguilar Piñal, 1988b). Y, por supuesto, no supera la escasa entidad teatral de un tipo de come-

dia cultivado por poetas como Meléndez Valdés (*Las bodas de Camacho*, 1784), José María Roldán (*Danilo*) y Gregorio de Salas (*Desdén y amor pastoril o diversión campestre*, 1804). Todos estos títulos nos remiten en realidad a unos poemas con cierta viabilidad escénica y apenas pueden ocupar un hueco en un capítulo dedicado al teatro.

Las citadas obras de García de la Huerta tienen, en conjunto, un relativo interés y han quedado en un segundo plano ante la importancia de *Raquel*, tragedia por la que García de la Huerta ha merecido pasar a la historia del teatro español (véanse las ediciones de Andioc, 1986; Ríos, 1988). Esta obra dramatiza una leyenda sobre los amores de Alfonso VIII y la judía de Toledo que ya había tenido múltiples versiones desde mediados del siglo XVI. Entre ellas destacan las de Lope de Vega, Juan Bautista Diamante y Luis de Ulloa. La deuda de García de la Huerta con respecto a las mismas es poco significativa, pues en su peculiar versión tienen mayor importancia los elementos derivados del contexto histórico y político del autor que las posibles fuentes teatrales.

René Andioc y Philip Deacon (1976) ya pusieron de manifiesto que el madrileño motín de Esquilache (1766) y la abundante publicística que generó uno de los episodios más significativos del enfrentamiento político durante el siglo XVIII, guardan una estrecha relación con las tesis sostenidas por García de la Huerta en su tragedia. Ésta se convierte, a la luz de dicha relación, en un texto que permite comprender la postura de un autor vinculado a la oposición aristocrática que auspició el citado motín, en concreto a la casa de Alba. El destierro en Orán (1766-1777) sufrido por García de la Huerta a raíz del mismo tiene múltiples motivos, pero la documentación analizada nos indica que la tragedia fue uno de los elementos de la acusación (Ríos, 1984). La posterior censura de un tercio de los versos que sufrió en su tardío estreno público en Madrid (1778) —la primera representación pública fue en Orán (1772), aunque ya había sido escenificada en el palacio de Liria por un grupo de nobles— confirma el significado de una obra que, en buena medida, es un alegato pro-aristocrático frente a la política oficial de los primeros años del reinado de Carlos III.

El tema central de *Raquel* es la lucha que un grupo de nobles castellanos, encabezados por Hernán García, mantiene contra la privanza de la hermosa judía Raquel. Ésta se ha convertido desde hace varios años en la amante de Alfonso VIII, cuya pasión amorosa ha provocado un olvido de sus obligaciones como monarca y una dejación del poder en manos de la hebrea, manipulada siempre por el también judío Rubén, que la utilizará como instrumento de su ambición. La postración en que se encuentra sumido el reino y los agravios que sufren los nobles provocan que los mismos se conjuren contra Raquel hasta conseguir que el monarca la destierre. Hernán García, protagonista y portavoz del pensamiento defendido en la obra, afirma en unos versos fundamentales para comprender su postura lo siguiente:

... Cuando se aparta
de lo que es justo el rey, cuando declina
del decoro que debe a su persona,
lealtad será advertirle, no osadía (1986, I, vv. 83-86),

iniciando así el tema clave de «la mayor lealtad en la osadía», «pues hay casos tan raros y exquisitos / en que es más fiel el menos obediente, / y más leal el que es menos sumiso» (*Ibíd.*, II, vv. 794-797).

Pero cuando el conflicto parece resolverse a favor de los conjurados, el indeciso Alfonso VIII, dominado por el amor, revoca su decisión y llega a entronizar a su amante, quien manejada por el taimado Rubén intenta castigar a los nobles (II, vv. 697-711). Encabezados por el impetuoso Alvar Fáñez, los ricos-hombres deciden asesinar a la que ya por entonces es reina, pues consideran que es la única manera de restablecer el orden en la monarquía. Los intentos del noble Hernán García, ejemplo de lealtad y moderación, por salvar a «la beldad tirana» para evitar el agravio al rey son inútiles (III, vv. 427-455). Los conjurados aprovechan la ausencia de Alfonso VIII para presionar a Rubén, el cual para intentar salvarse asesina a una Raquel arrepentida y enamorada de Alfonso VIII. Cuando éste regresa, ciego de dolor, mata al taimado judío y, a pesar del agravio, perdona a los conjurados, reconociendo de esta manera su equivocada conducta ante los nobles.

Lo mostrado por la tragedia es, aparte de la infeliz historia de amor entre Raquel y Alfonso, una idea del despotismo —entiéndase el absolutismo borbónico analizado por uno de sus adversarios— como ejercicio de un poder personal que excluye toda referencia a leyes y pactos fundamentales, teniendo como base el arbitrio —simbolizado en Raquel— que esclaviza al que gobierna de manera que es incapaz de realizar una política consecuente con la razón de Estado. Alfonso VIII, por lo tanto, es un hombre débil, dubitativo, y ningún súbdito —en realidad, ningún noble entre los más poderosos— puede considerarse fuera del alcance de la arbitrariedad real. García de la Huerta dramatiza la idea de que el despotismo, al no respetar el secular pacto entre la monarquía y la nobleza, tiende a romper la hegemonía de los nobles, lo cual provoca la pérdida de la función de los mismos en el marco de la sociedad estamental. Situación frente a la cual los nobles de la tragedia —tanto el moderado Hernán García como el impetuoso Alvar Fáñez— se rebelan, en claro paralelismo a como lo harían otros nobles en la realidad histórica de 1766, pocos meses después de haber redactado el autor su obra.

La tesis defendida en *Raquel* resulta algo alarmista, pero sólo si nos atenemos a lo extremo del caso presentado en la tragedia. El absolutismo ilustrado, el despotismo que critica el autor, no va a terminar con la nobleza, pero a quien estima su posición como inalterable cualquier transformación le alarma. Así sucedió con los nobles madrileños de 1766, así lo expresó dramáticamente García de la Huerta, y el marqués de Valdeflores, amigo y compañero de encausamiento judicial de nuestro autor a raíz del citado motín, perfiló teóricamente la misma tesis con claridad:

La nobleza es al mismo tiempo el brazo derecho del príncipe, y la barrera entre él y el pueblo; y por consiguiente es el poder intermedio que manteniendo en su debido equilibrio ambas extremidades, se opone igualmente a la anarquía y al despotismo. Así a proporción que se corrompen las prerrogativas de la nobleza, o se disminuyen sus jurisdicciones territoriales, y sus patrimonios, se destruye la monarquía, y ésta camina al despotismo o al gobierno popular (*cit.* en Ríos, 1987, pág. 47).

La polémica tesis defendida por García de la Huerta está en abierta oposición al absolutista poder político del período ilustrado. Dicha circunstancia justifica en parte que, al volver el autor de su destierro en Orán y conseguir estrenar en Madrid su tragedia, se censurara un tercio de los versos de la misma (Andioc, 1975). El indeciso y contradictorio papel del débil Alfonso VIII, la oposición y la rebelión de unos nobles capaces de enfrentarse a la monarquía —aunque lo hicieran en nombre de una supuesta fidelidad o «la mayor lealtad en la osadía»—, la entronización de la amante judía, el sangriento desenlace y otras circunstancias fueron muy criticados por los enemigos de García de la Huerta. A veces se basan en los supuestos incumplimientos de la preceptiva neoclásica cometidos por el autor, pero casi siempre subyace en las críticas una clara orientación ideológica en consonancia con el carácter de la *Raquel*.

A pesar de la oposición que encontró la tragedia de García de la Huerta, es indudable que su inspiración en la historia nacional se suma con acierto al intento de nacionalizar el género, cumple con más rigor del supuesto los preceptos básicos del Neoclasicismo y, sobre todo, alcanza una altura poética y dramática muy superior a la del resto de las obras trágicas de aquella época.

Los endecasílabos de García de la Huerta, como su poesía en general, muestran reminiscencias del período barroco, lógicas en un autor que admiraba a Góngora y no se ciñó jamás a un estrecho clasicismo. No obstante, *Raquel* debe inscribirse sin duda en la tragedia neoclásica. Su peculiar estilo poético, su oposición a las directrices ideológicas predominantes en el género, el enfrentamiento del autor con otros que defendieron el Neoclasicismo teatral y el exacerbado sentido nacionalista de García de la Huerta no son motivos suficientes para alejar su obra del género que nos ocupa. Más importante es el deseo de colaborar en el intento de aclimatar en España la tragedia demostrando una capacidad que se había puesto en duda, y hacerlo teniendo como referencia unos modelos clásicos que se debían adaptar a la propia tradición teatral. Así lo comprendió García de la Huerta, y frente a la frialdad de otras obras, en la suya, la «más infeliz historia de amor», la de *Raquel* y Alfonso, alcanza momentos brillantes e intensos. El trasfondo ideológico es evidente, pero se iría diluyendo con el paso del tiempo. Si la *Raquel* triunfó ante el público —las representaciones continuaron con relativa frecuencia hasta principios del siglo XIX— la razón no hay que buscarla en una poco justificada concordancia con el Romanticismo, sino sobre todo en ese drama donde una mujer muere por el único delito de amar. *Raquel* se incorporó así a la reducida nómina de heroínas verdaderamente clásicas y trágicas del teatro español dieciochesco (Schurlknight, 1981).

Por último, y como ejemplo de tragedia neoclásica con una clara intención política opuesta a la de *Raquel*, debemos citar *María Pacheco, viuda de Padilla* (1788), la más destacada obra teatral de Ignacio García Malo, helenista y traductor de Richardson (Andioc, 1976, págs. 290-296). En la misma se lleva a las tablas un episodio de la rebelión de los Comuneros contra el poder central, el de la resistencia de Toledo a los ejércitos reales. Ya desde el prólogo el autor no deja lugar a dudas sobre su toma de posición: las acciones de esta clase, escribe, son «impropias de leales vasallos, ofensivas a Dios, injuriosas a los soberanos y perniciosas a las repúblicas». La subordinación de la exactitud histórica al alcance ideológico de la obra permite que la heroína creada por García Malo, viuda del

comunero Juan Padilla, muera «arrepentida de sus delitos para el mayor escarmiento». La necesidad de reforzar este desenlace hace que incluso dilate su agonía en el escenario «para conseguir mejor imprimir en los corazones de los espectadores el aborrecimiento a las rebeliones que debe tener todo leal vasallo [...] porque falta a Dios faltando a la sumisión que debe prestar a su legítimo soberano».

Estamos, pues, ante la perspectiva propia de un defensor del absolutismo borbónico radicalmente opuesto a las tesis de García de la Huerta. Sin embargo, esta tragedia, que como tal apenas supera el nivel de lo correcto, tiene algo en común con la *Raquel*, aparte de su clara intención política: ambas fueron retiradas de la cartelera en circunstancias que nos hacen pensar en una censura más que velada. *María Pacheco* sólo estuvo en el escenario los días 7 y 8 de septiembre de 1789. Según apunta René Andioc, la causa hay que buscarla en el efecto que provocaría en los espectadores, posiblemente opuesto al pretendido por el autor, ya que la protagonista acaba convirtiéndose en una heroína que consigue las simpatías de un público más dispuesto a conmoverse con sus desgracias que a compartir lo indicado por García Malo. La misma identificación sería la buscada en 1812 por Martínez de la Rosa en *La viuda de Padilla*, obra que por la fecha y el talante del por entonces joven autor defiende una concepción idealizada de la rebelión que se opone a la dramatizada por García Malo.

7.2.7. Cándido María Trigueros

El prolífico y polifacético Cándido María Trigueros (1736-1798) mantuvo siempre un especial interés por el teatro (véase Aguilar Piñal, 1987). Como ilustrado y partidario del Neoclasicismo, participó en tertulias —sobre todo, en la tan decisiva de Pablo de Olavide en Sevilla— y polémicas que le acarrearón serios disgustos, y apoyó la reforma teatral con distintos escritos teóricos. Sus obras dramáticas son numerosas, aunque en parte perdidas. Además de cultivar la tragedia y la comedia de orientación neoclásica, es autor de comedias sentimentales, piezas breves, oratorios, traducciones y refundiciones al gusto clásico de obras españolas del período barroco. En el marco de los dos primeros géneros citados, es preciso subrayar la labor pionera de Trigueros, pues tanto la tragedia titulada *La Necepsis* (s.a.) —representada en el teatro del Príncipe en 1787— como la comedia *El tacaño* (1763) son dos de los primeros ejemplos de ambos géneros en su orientación neoclásica.

Trigueros fue un pionero en varios de los géneros más importantes de la lírica y el teatro dieciochescos, pero nunca escribió una obra con la suficiente brillantez como para convertirle en maestro indiscutible de los mismos. Así también ocurre en la tragedia y la comedia neoclásicas, cultivadas en numerosas ocasiones pero sin que podamos subrayar una obra que destaque especialmente. Algunos títulos como *Los Bacanales o Ciane de Siracusa* (1767), *Egilona* (1768), *Viting* (1768) —prohibida por la Inquisición— o *El cerco de Tarifa o Los Guzmanes* (1768) tienen un indudable interés por mostrar con nitidez los objetivos que los ilustrados y neoclásicos habían adjudicado a la tragedia. Tanto en las ambientadas en el mundo clásico como en la historia de diferentes países —desde la China de Viting

y su princesa tártara hasta la España de los Guzmanes— se da una exaltación constante de la monarquía según los principios ilustrados. Pero el rigor auto-crítico de que hizo gala Trigueros en sus diferentes escritos teóricos no evitó los males habituales de unas tragedias que sólo esporádicamente interesaron al público.

En el campo de la comedia neoclásica, además de *El tacaño*, que ridiculiza con relativo acierto la avaricia, la pedantería y la creencia en duendes y apariciones, hay que destacar *Juan de Buen alma* (1768) —que fue delatada a la Inquisición— y, sobre todo, *Los menestrales* (1784). Aguilar Piñal, en su citada monografía, estudia con detalle la polémica provocada por esta comedia, ajustada con rigor a la preceptiva neoclásica y premiada por el Ayuntamiento de Madrid para celebrar el nacimiento de los infantes gemelos y la firma de la paz con Inglaterra (1987, págs. 214-225).

Aparte de la polémica que provocó la decisión de un jurado en el que participó Jovellanos —amigo de Trigueros desde los tiempos de la tertulia sevillana de Olavide—, la comedia tiene interés por poner en escena un conflicto social que la política ilustrada pretendía afrontar. El autor defiende la erradicación de los prejuicios nacionales en materia social y apoya la tesis de que la nobleza la da el trabajo útil, no la sangre; por tanto, nadie debe pretender subir en la escala social por otro medio que no sea el trabajo. Critica así «la falsa idea de la nobleza» y «el poco aprecio con que se han mirado las Artes y los artistas», lo que ha provocado —según manifiesta el autor en el prólogo— «la manía del mayor número de los menestrales, que por deseo de ser más, descuidan o desamparan sus oficios, creyendo siempre encontrar mayor aprecio en otra situación». La comedia tiene, pues, un interés indudable por ejemplificar dramáticamente una preocupación crítica del pensamiento ilustrado, pero —como dice José Marchena— «toda ella está sembrada de máximas en sí muy buenas, mas inaguantables en el teatro, donde no se va a oír sermones» (*cit.* en Aguilar Piñal, 1987, pág. 225). Ni, podemos añadir, alabanzas a la monarquía que apenas guardan relación con la comedia, pero sí con el concurso al que se presentó. Las duras críticas que recibió —basadas en muy diferentes circunstancias que no excluyen lo personal— están en buena parte justificadas porque, una vez más, Trigueros supo intuir una línea interesante, pero sin poderla culminar con una obra verdaderamente brillante.

7.2.8. Gaspar Melchor de Jovellanos

La contribución más destacada de Jovellanos al teatro de su época fue *El delincuente honrado*, comedia sentimental perfectamente adaptada a la tradición teatral española e iniciadora de una fructífera vía dramática seguida por otros autores. Sin embargo, el contexto ideológico, social y estético en que se movió Jovellanos durante su estancia en la Sevilla de Olavide hacía también casi inevitable el cultivo de la tragedia neoclásica. Así sucedió, y en horas sueltas y a modo de instructivo ocio, como señala con convencional modestia el propio autor, escribió en 1769 su *Pelayo*, cuya segunda y definitiva versión redactada entre 1782 y 1790 ha sido titulada *La muerte de Munuza*, siguiendo lo indicado en la excelente edición crítica de José M. Caso (1984, I, págs. 351-466).

El argumento de esta ortodoxa tragedia neoclásica nos remite a uno de los episodios históricos más frecuentes en el género. La búsqueda de héroes con un fuerte carácter simbólico, adecuado a las pretensiones ideológicas de los ilustrados, provocó lógicas coincidencias (Caso, 1966; Pageaux, 1966). Pelayo fue una de ellas, convirtiéndose en el protagonista de numerosas obras de la época, incluso de algunas que no cabe vincular con el citado objetivo. Jovellanos al redactar su tragedia no se centró exclusivamente en la figura del héroe restaurador de la libertad y el honor frente al tirano invasor, pero sí en todo lo que rodea a un Pelayo cuya fuerza simbólica podía ser captada por el espectador sin gran dificultad. En su justificación de la elección del tema, el autor indica:

La acción sobre que escribí mi tragedia es la muerte de Munuza, acción la más grande y distinguida que contiene nuestra historia, si no por su esencia, a lo menos por el íntimo enlace que tiene con los principios de la restauración de la patria. ¿Para qué buscamos argumentos en la historia de otras naciones, si la nuestra ofrece tantos, tan oportunos y tan sublimes? (1984, I, pág. 360).

Ese «íntimo enlace con los principios de la restauración de la patria» es el aspecto que pretende realzar el autor ilustrado, lo cual le lleva a crear un héroe modélico capaz de conmover al espectador mediante una acción dramática «oportuna y sublime».

Para conseguir este objetivo Jovellanos se documenta históricamente, pero actúa con la libertad que es propia del poeta dramático. La acción se sitúa en vísperas de un suceso histórico, la batalla de Covadonga. Esta circunstancia no impide que varios de sus personajes sean apócrifos o de autenticidad dudosa. Así los justifica el autor en las notas que redactó para documentar y aclarar la historicidad de determinados pasajes, localizaciones y personajes de la obra (*Ibíd.*, págs. 362-371). En ellas explica desde una perspectiva neoclásica el porqué de su tratamiento de unos elementos dramáticos de dudosa historicidad, pero aceptables en la medida que son adecuados para conseguir sus objetivos como poeta.

El argumento de la tragedia es la muerte de Munuza, godo traidor que ocupa el puesto de gobernador de Gijón impuesto por los moros:

Aunque pudiera intitular esta tragedia la *Muerte de Munuza*, he querido distinguirla con el ilustre nombre de *Pelayo*, tomando el fundamento de su título, no de la acción, sino de la persona más famosa que interviene en ella (*Ibíd.*, pág. 362).

Después de haber sido desairado, Munuza sigue enamorado de Dosinda u Hormesinda —según las versiones—, hermana de Pelayo y personaje menos matizado que el de la protagonista de la tragedia de Nicolás Fernández de Moratín. Mientras el héroe de la Reconquista permanece en Córdoba, el gobernador intenta casarse con su hermana, que estaba prometida al noble Rogundo. La oposición que encuentra provoca el encarcelamiento de este último y la reclusión en palacio de su prometida. Pelayo vuelve repentinamente y, al conocer la situación de ambos, protesta ante Munuza, que le retiene. Los nobles y el pueblo se sublevan y

encabezados por Pelayo y Rogundo impiden el casamiento del tirano con Dosinda, quien es también rescatada. Munuza muere a manos de Rogundo, los moros huyen asustados de Gijón, y Pelayo, antes de retirarse a las montañas de Covadonga, proclama el inicio de la restauración de la libertad perdida por su patria.

A pesar de la correcta utilización de un esquema dramático estructurado a partir de una convencional división en cinco actos, Jovellanos no resuelve siempre con brillantez los problemas que acarrea una acción tan concentrada en el tiempo y el espacio, lo cual provocó algunas críticas justificadas por el propio autor. Su rígido y razonado respeto a la preceptiva neoclásica le permite resolver adecuadamente muchos problemas, pero también le lleva a utilizar en demasía la narración de hechos sucedidos fuera del escenario, lo cual resta intensidad a lo presentado directamente ante los espectadores. Además, abusa de los parlamentos destinados a realzar el aspecto ideológico de la obra, a pesar de su relativa eficacia dramática, en detrimento de los que habrían mostrado las pasiones que sacuden a Munuza.

En cuando a los personajes, el más ajustado al papel de héroe trágico es este último (Polt, 1993, págs. 28-29), circunstancia reconocida por el propio autor (1984, I, pág. 362). Frente a lo monolítico de Pelayo, el traidor gobernador se muestra desgarrado entre su ambición y su pasión amorosa, al igual que sucediera con la *Raquel* de García de la Huerta. La inquebrantable Dosinda se resiste a admitir dicha pasión y Pelayo define así a su antiguo colaborador y ahora enemigo:

Poco contento con haber vendido / la religión, las leyes y la patria / al interés
soez de ser caudillo / de un ejército infiel, y muy soberbio / con un poder infame,
conseguido / a fuerza de delitos y traiciones, / queréis con este enlace
esclarecido / cubrir todo el oprobio que os humilla (III, 7).

No obstante, la citada circunstancia proporciona ambigüedad al personaje, que morirá por su ambición, apostasía y traición, pero también por su amor, que le impide huir y le enfrenta inexorablemente a un destino trágico. El resto de los personajes son rectilíneos en su defensa de la patria, la religión y el honor, aunque en el comportamiento de Pelayo se muestra este último —considera ofensiva la idea de un enlace entre su hermana y el apóstata— como desencadenante dramático de su defensa simbólica de la patria y la religión.

La elegante sobriedad de la versificación —romance endecasílabo o heroico con una sola asonancia por acto— da el tono adecuado a una tragedia destinada a proporcionar ejemplos oportunos de patriotismo, al igual que las de Nicolás Fernández de Moratín, López de Ayala y otros. Su probable estreno en Gijón (1782) por un grupo de aficionados vinculado con el autor y su posterior representación en Madrid (1792) —coincidiendo con la aparición de una edición pirata— no nos permiten, sin embargo, conocer la reacción de un público probablemente más inclinado a conmoverse sentimentalmente con la suerte de los protagonistas de *El delincuente honrado*. Ambas obras pertenecen, no lo olvidemos, a la primera etapa de un Jovellanos que pronto tuvo que abandonar una creación dramática en la que, como en todo, mostró rigor y preparación.

7.2.9. Nicasio Álvarez de Cienfuegos

La brillantez e importancia de la obra lírica de Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809) ha eclipsado en parte su contribución al teatro de la época (Carrascosa Miguel, 1989; Coughlin, 1988; Gies, 1988; Ríos, 1983). Sus cuatro tragedias —*Idomeneo* (1792), *La condesa de Castilla* (1798), *La Zoraida* (1798) y *Pítaco* (hacia 1800)— y una comedia moral —*Las hermanas generosas* (s.a.)— no tienen la fuerza innovadora de sus poemas, pero no compartimos la severa opinión de Alcalá Galiano, quien en 1844 afirmó en *El Laberinto* que Álvarez de Cienfuegos «como trágico o cómico vale poco más que nada». La «nota nerviosa, estremecida y de febril desasosiego» que percibió José Luis Cano en su lírica se convierte a veces en un estilo declamatorio y hasta retumbante que resta interés a unas tragedias situadas, en coherencia con sus fechas y el talante poético del autor, claramente en el tránsito hacia el Romanticismo. De ahí que junto a una temática ideológica todavía propia de la Ilustración —aunque en su sentido más avanzado—, la actitud de un «soñador aéreo y utopista» —según le calificara Menéndez Pelayo— también se traduzca en rasgos algo distantes de una sobriedad clasicista, «la serenidad trágica», sólo respetada en los aspectos estructurales de las tragedias. Éstas, no obstante, constituyen un conjunto digno y coherente en múltiples aspectos con su producción lírica.

Las dos primeras tragedias sólo tienen un relativo valor teatral y poético, aunque ejemplifican con precisión el pensamiento del autor. *Pítaco*, ambientada en el mundo clásico, fue escrita alrededor de 1800 para participar, sin éxito, en un concurso convocado por la Real Academia Española⁷. No tenemos noticias de su representación. Una posible causa de ambas circunstancias tal vez sea el contenido ideológico de una tragedia de versos que a veces caen en la mediocridad y en la que lo tremendo no siempre está desligado de lo trágico. Pítaco, el sabio convertido en monarca, representa un ejemplo de prudencia, justicia, virtud y clemencia. Pero lo peculiar de su comportamiento es que, además de sentirse responsable de la felicidad del pueblo que le ha llamado, admite ser juzgado por el mismo. Al final, renuncia a su cetro ante el temor de no haber logrado la felicidad de sus gobernados, a pesar de los rasgos personales arriba indicados y de haber combatido la ambición y el odio. El modelo de un rey que basa su poder en la moralidad de su comportamiento y en la libre aceptación de sus gobernados era coherente con las avanzadas posturas políticas defendidas por Álvarez de Cienfuegos como ciudadano y poeta, pero tal vez resultaba demasiado osado para ser puesto en la escena pública.

Idomeneo corrió mejor suerte, pues fue estrenada con éxito —según José Luis Cano (1974)— en el madrileño teatro del Príncipe en 1792 y editada en 1798. Esta obra, con rasgos de ambientación romántica y una versificación muy distante del clasicismo de Cadalso o Jovellanos en sus tragedias, es una defensa apasionada de la razón y la virtud encarnadas en personajes como Linceo y Polímenes frente al fanatismo, la superstición, la ambición y la injusticia. Su ambien-

⁷ Las cuatro tragedias se pueden consultar en la edición de las *Obras poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1816, vols. I y II. De *Idomeneo*, Jerry Johnson hizo una edición con numerosas erratas en 1981, págs. 233-300.

tación en el mundo de la mitología clásica, poco frecuente en la tragedia neoclásica española, es el marco para denunciar la tiranía y la ambición de Sofrónimo. Este sacerdote, para conseguir sus objetivos utiliza hipócritamente la superstición, lo cual provoca la desesperación final del monarca Idomeneo, quien, al igual que Pítaco, deja de considerarse merecedor de la corona, aunque en esta ocasión sea tras reconocer lo equivocado de su postura (III, XIX). Tema, en lo esencial, ya repetido en las obras de orientación ilustrada —hay una apasionada defensa de la razón en el personaje de Linceo—, pero que en esta tragedia se presenta con caracteres más radicales en consonancia con el pensamiento de Álvarez de Cienfuegos, cuyo tránsito hacia el Romanticismo es algo más que declamación apasionada y «amaneramiento» de sus versos.

En 1798 estrenó, con éxito, en el teatro madrileño de los Caños del Peral *La Zoraida*, ambientada en los jardines de la Alhambra durante el reinado de Boabdil. Su interés dramático es muy superior al de las dos anteriores y la ambientación claramente romántica de las noches de los citados jardines granadinos, junto con una historia de amor y celos de final un tanto truculento y desmesurado —el suicidio de Zoraida y su amado Abenamet, sólo juntos tras morir y escapar de la tiranía de Boabdil—, favorecerían el interés del público. No obstante, la intensidad de esta pasión amorosa no impide que determinados personajes como Almanzor y el sabio Hacén manifiesten la necesidad de que la autoridad se guíe por la razón para no caer en la tiranía.

También en 1798 Álvarez de Cienfuegos terminó de escribir su tragedia más conocida, *La condesa de Castilla*, que no fue estrenada en Madrid hasta el 23 de abril de 1803. En esta obra, que apenas justifica por su calidad la popularidad que alcanzó, dramatiza el mismo tema que ya utilizara Cadalso para su *Sancho García*, aunque con un enfoque muy distinto. En la nueva versión el protagonismo pasa a doña Ava, la débil condesa, enamorada del inteligente y moderado Almanzor, cuyo sentimiento amoroso no está acompañado de intenciones políticas como ocurriera en la obra de Cadalso. Álvarez de Cienfuegos plantea el drama de una condesa desgarrada por dos fuerzas contrarias: su amor y los imperativos de la política belicista del despotismo encarnado por su hijo Sancho García, lo cual nos remite a situaciones paralelas ya vistas en otras tragedias del autor. La relativa exaltación de la pasión amorosa y la crítica de un ciego despotismo son las constantes de una tragedia que, al igual que las anteriores, recurre a un final truculento —con los consabidos suicidios alargados con interminables parlamentos— e inverosímil, como ya señalaran Martínez de la Rosa y Menéndez Pelayo, quienes observaron una obvia endeblez interna de los personajes. En esta ocasión la sustitución de las justas y virtuosas aspiraciones de Zoraida por las de una condesa que experimenta una pasión irracional provoca que el trágico desenlace se imponga sin dolor. El espectador, no conmovido por un amor poco verosímil para ser trágico, sólo se pudo identificar con la suicida en su deseo de desaparecer de la escena. No obstante, el suicidio final de doña Ava, que en su agonía le dice a Almanzor: «Por ti, cruel, desesperada muero; / porque era odiarte mi deber y te amo», conseguiría el efecto adecuado entre los espectadores porque, no lo olvidemos, Álvarez de Cienfuegos dio numerosas oportunidades de *lucirse* a los representantes de sus tragedias.

En lo que respecta a la «comedia moral en un acto» titulada *Las hermanas generosas*, nos encontramos ante una obra menor que intenta ejemplificar dramáticamente las teorías ilustradas acerca del matrimonio. A pesar del talante que distancia a Álvarez de Cienfuegos de Leandro Fernández de Moratín, el autor no aporta nada diferente a la solución de equilibrio propuesta en *El sí de las niñas*. De nuevo encontramos una defensa de la libre elección del cónyuge como garantía de la estabilidad y la felicidad en el matrimonio, pero siempre subordinándose al respeto absoluto de la autoridad paterna. La rigidez y extremada virtud de todos sus personajes hacen casi imposible el mínimo de tensión dramática en una obra que, como afirmara Alcalá Galiano, es «mero juguete, y no más».

En conjunto, estamos ante cuatro tragedias neoclásicas que obtuvieron un cierto eco entre el público. Lo consiguieron en la medida en que abordaron conflictos amorosos centrados en la historia nacional y dejaron en un relativo segundo plano la «filosofía»; fueron editadas en varias ocasiones hasta la época romántica y son un fiel exponente del pensamiento de su autor, influido notablemente por Quintana y el incipiente liberalismo de la época. Esta circunstancia, a la que no es ajeno el polémico tránsito hacia el Romanticismo del que ambos son figuras destacadas, permite a Álvarez de Cienfuegos trasladar al ámbito teatral su defensa de la razón y la virtud como leyes que deben regir el comportamiento humano. La nota diferencial con respecto a las tragedias del período del conde de Aranda es un mayor radicalismo en esta postura y, sobre todo, una defensa más abierta del individuo, portador a veces de una pasión no ajena a la razón, frente a una hasta entonces omnipresente y monolítica razón de Estado.

7.2.10. Manuel José Quintana

La aportación de Manuel José Quintana (1772-1857) a la tragedia neoclásica se sitúa en los albores de un siglo en el cual dicho género desaparecerá arrastrado por el Romanticismo. No obstante, tanto *El duque de Viseo* (1801) como, sobre todo, *Pelayo* (1805) son obras que todavía responden al impulso dieciochesco dado a una tragedia que, como ocurriera con Álvarez de Cienfuegos, en la pluma de Quintana será sensible a determinados aspectos del Romanticismo liberal en el que tan destacado papel desempeñó el citado poeta, periodista y político (Dérozier, 1978).

La primera de sus tragedias, *El duque de Viseo* —escrita en romance endecasílabo y calificada a veces como «drama»— alcanzó un notable éxito desde su estreno madrileño de 1801 en el teatro del Príncipe, lo que le permitió integrarse en los repertorios de la época. La tragedia es una adaptación bastante libre de *The Castle Specter* de Matthew Lewis, obra popular en los escenarios ingleses a finales el siglo XVIII, y tiene algunos elementos en común con la comedia del mismo título de Lope de Vega (Dérozier, 1978, págs. 83-111). A pesar de ajustarse con rigor a las normas neoclásicas, Quintana introduce elementos novedosos que, como señala E. Benítez Claros, la acercan relativamente al drama romántico (1963, pág. 179). La abundancia de escenas sangrientas, horribles y truculentas, el aparato escénico —sombras, noche, calabozo—, así como un sentimiento excesivo, cautivaron la atención de unos sorprendidos espectadores que

estaban ante un auténtico «drama de miedo», temáticamente cercano a ciertas manifestaciones de la narrativa popular de la época.

No obstante, la novedad que suponía *El duque de Viseo* también provocó el rechazo de quienes, como Martínez de la Rosa en su *Poética* (1827), la analizaron desde una perspectiva clasicista⁸. Acusaban a Quintana por las inverosimilitudes y faltas a la verdad histórica de esta obra ambientada en Portugal, así como por utilizar un tema inadecuado, una trama inverosímil, incidentes inconexos, situaciones forzadas y, sobre todo, sustituir «lo trágico por lo horroroso» (Palacios Fernández, 1988, págs. 199-200). Rasgos propios de un autor que —al buscar un asunto menos puro, menos correcto, pero más vehemente y pasional— ya ha iniciado su alejamiento de los moldes neoclásicos, y que —como señala René Andioc— en esta obra expresa su liberalismo al exponer «los desafueros de un usurpador cuya tiranía política y amorosa acaba en el suicidio del protagonista y el triunfo de sus víctimas ayudadas por un esclavo negro que odia a sus opresores blancos» (1980, pág. 255). Como vemos, una intencionalidad y unos elementos dramáticos distantes ya de los empleados en las tragedias de Calisto o Montiano.

Pelayo también obtuvo un notable éxito de público y crítica desde su estreno en el madrileño teatro de los Caños en 1805, favorecido sin duda por la interpretación del célebre actor Isidoro Máiquez y las circunstancias políticas de los años anteriores y posteriores a la invasión francesa. El propio «cantor del progreso, de la libertad y de la patria» —según la definición de Alonso Cortés— entendió las razones de la acogida que el público, a pesar de algunas críticas adversas, le dispensaba cuando en 1821 escribió:

Pero todo lo cubrió al parecer el interés patriótico del asunto: los sentimientos libres e independientes que animan la pieza desde el principio hasta el fin, y su aplicación directa a la opresión y degradación que entonces humillaban nuestra patria, ganaron el ánimo de los espectadores, que vieron allí reflejada la indignación comprimida en su pecho, y simpatizaron en sus aplausos con la intención política del poeta (pág. 42).

En efecto, el éxito de la obra está muy relacionado con la justificada relación que el espectador podía establecer entre las circunstancias políticas de la España de entonces y una tragedia donde Pelayo, el protagonista, ante la constatación de que «no hay ya España, no hay patria» (I, V) se convierte en un héroe casi contemporáneo en busca de una patria digna y libre. Quintana anticipa así su propia postura ante la invasión francesa y, a través de un héroe tan simbólico que tantas veces repite las causas de la desgracia nacional, hace un alegato final contra la tiranía:

Muerto el tirano veis: ya no hay reposo; / siglos y siglos duren las contiendas; / y si un pueblo insolente allá algún día / al carro de su triunfo atar intenta / la nación que hoy libramos, nuestros nietos / su independencia así fuertes de-

⁸ John A. Cook resume algunas críticas que aparecieron en el *Memorial Literario* y que juzgaron la tragedia con dureza. Véase 1959 (reimp. 1974), págs. 298-299.

fiendan, / y la alta gloria y libertad de España / con vuestro heroico ejemplo
eternas sean (V, V).

El liberalismo del autor, pues, modifica el sentido del tan repetido tema de Pelayo y su significación restauradora de la patria. La restauración es necesaria, pero para «fundar otra España y otra patria / más grande, más feliz que la primera».

Los méritos de la obra no se reducen a los motivos ideológicos tan eficazmente dramatizados por Quintana. El romance heroico del célebre autor de los poemas patrióticos en esta ocasión eleva el nivel poético habitual en el género, a pesar de las acusaciones vertidas en este sentido por el crítico del *Diario de Madrid* (cit. en Coe, 1935, pág. 178). Y, por otra parte, acierta al dar una mayor consistencia psicológica a sus personajes, muy en especial a una Hormesinda distinta de las creadas por Jovellanos o Nicolás Fernández de Moratín —cuyas tragedias fueron tenidas en cuenta por Quintana según indica en el prólogo de 1805— y trágicamente escindida entre su amor a Munuza y su condición de cristiana y hermana de Pelayo. Situación que provoca la inserción de momentos patéticos junto con otros más propios de la tragedia clásica. Circunstancia lógica en un autor que con su habitual tono declamatorio anuncia el drama romántico —la Guerra de la Independencia frustró otras tres tragedias de Quintana que habrían sido fundamentales en ese camino— y revela algunas de las más notables limitaciones de un género que, en su formulación originaria, cada vez está más desvinculado de los gustos y necesidades de los espectadores de la época.

7.2.11. **María Rosa Gálvez**

La malagueña María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) es, junto a Margarita Hickey (1753-1793), una de las escasas presencias femeninas en un mundo teatral abrumadoramente masculino. Esta circunstancia le acarrearía las previsibles dificultades para asumir públicamente la condición de autora dramática y estrenar sus obras. No obstante, la protección dispensada por su buen amigo Manuel Godoy, el cual le costeó con cargo al erario público la publicación de sus *Obras poéticas* (1804, 3 vols.), y su indudable talento le permitieron crear una obra de interés compuesta por poemas de circunstancias, zarzuelas, comedias, tragedias y melólogos, así como diversas traducciones de obras francesas. Todo ello desde una defensa del teatro neoclásico (véase Cook, 1959, págs. 392-402; Palacios Fernández, 1988, págs. 230-231; Rudat, 1986), que supo combinar con las nuevas corrientes sentimentales de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Téngase en cuenta que la mayor parte de sus obras se publicaron o representaron entre 1800 y 1806, coincidiendo significativamente con el apogeo político de Manuel Godoy.

En el campo de los géneros que nos ocupan en el presente capítulo, María Rosa Gálvez es autora de seis tragedias originales en verso —*Florinda* (1804), *Blanca de Rossi* (1804), *Ammón* (1804), *Zinda* (1804), *Ali-Bek* (1801) y *La delirante* (1804)— y cinco comedias —*El egoísta* (1804), *Los figurones literarios* (1804), *La familia a la moda* (1804), *Las esclavas Amazonas o Hermanos descubiertos por un acaso de amor* (1805) y *Un loco hace ciento* (1801), esta última en

un acto. Una extensa producción, cuya publicación y parcial representación se da en un escaso margen de tiempo, aunque presumiblemente algunas de las obras estuvieran redactadas con anterioridad.

Esta producción se puede calificar de irregular. Ya en su momento Quintana alabó la capacidad poética, el estilo claro y la versificación fluida de la autora, pero también es fácil percibir algunas desmesuras, desarreglos e influencias tanto del teatro popular como de la comedia sentimental que la distancian de los cánones neoclásicos. Hay, por lo tanto, una relativa contradicción entre sus postulados teóricos puestos de manifiesto en los distintos prólogos y advertencias de sus ediciones y unas obras, sobre todo las tragedias, que muestran la difícil viabilidad del Neoclasicismo a principios del siglo XIX.

Aunque, como afirma la autora, «atrevimiento es en mi sexo, en estas desgraciadas circunstancias de nuestro teatro, ofrecer a la pública censura una colección de tragedias» (Advertencia a las *Obras poéticas*, vol. II), no duda a la hora de escribir, con más voluntad que acierto, una colección de tragedias que tuvieron escasa fortuna. Podemos dejar fuera de esta categoría obras como *Zinda*. Su ambientación en el Congo e inicio con, nada menos, que un blanco a punto de ser metido en una hoguera a manos de los negros ya nos indican que estamos en unos parámetros alejados de la tragedia neoclásica. *Safo*, calificada como «drama trágico en un acto», se aproxima al modelo del melólogo, aunque le falte el componente musical que sí está presente en *Saúl*, completando así la autora una obra que se extiende a todos los géneros de *prestigio* de la época.

En cuanto a las tragedias propiamente dichas, según la clasificación de la propia autora, las hay difícilmente asimilables al modelo neoclásico. *La delirante*, ambientada en Inglaterra, se encuentra más cerca de la temática de la narrativa sentimental de la época, aunque se le intente dar un barniz dramático. *Florinda*, a pesar de estar ambientada como tantas otras en los tiempos de Pelayo, muestra las graves carencias para la tragedia de una autora poéticamente vulgar, aunque no mediocre, incapaz de condensar trágicamente la acción y siempre dispuesta a acumular versos grandilocuentes, pasiones desatadas y detalles que acercan la obra al modelo de la comedia heroica. *Ammón* no supera este nivel y *Blanca de Rossi* ya se sitúa en el camino del drama romántico, incluyendo incluso buena parte de los tópicos románticos en la ambientación de las escenas. Los mismos también están presentes en *Alí-Bek*, neoclásica en su estructura, pero ajena a cualquier noción de sobriedad y repleta de asesinatos, venganzas y pasiones desatadas.

¿Por qué defiende, pues, la autora la necesidad de escribir tragedias neoclásicas? Probablemente, por la noción de *prestigio* que tendría un género al que, oficialmente, todavía no se le había dado una alternativa aceptada en los ambientes literarios a los que se intentaba incorporar esta autora cortesana. Lo convencional y repetitivo de sus escritos teóricos —ya desprovistos de la carga polémica de otras defensas anteriores del Neoclasicismo— entra en contradicción con una creación en la que la tragedia se ve acosada por nuevos géneros, todavía no perfilados como tales hasta el punto de imponerse al que, por tradición clásica, conservaba un indudable prestigio en determinados sectores.

Más afortunada es la contribución de María Rosa Gálvez a la comedia. *El egoísta*, comedia sentimental ambientada en Inglaterra, es sorprendente, por su calidad e interés. *Un loco hace ciento* es en realidad un fin de fiesta pensado para

completar la representación de *Alí-Bek* y centrado en la sátira de los petimetres siguiendo unas directrices cercanas a las de Tomás de Iriarte. Fue estrenada en el teatro del Príncipe en 1801 y posteriormente refundida como ópera. La nota cómica y la finalidad educativa son los elementos dominantes en *La familia moderna*, estrenada en 1805 y repuesta en varias ocasiones. También en el mismo año estrenó *Las esclavas amazonas o Hermanos descubiertos por un acaso de amor*, basada en el tan frecuente por entonces tema del reconocimiento.

La única comedia verdaderamente neoclásica y de interés de María Rosa Gálvez es *Los figurones literarios*, que también se estrenó en 1805. Esta ligera y divertida obra se sitúa en la línea de la crítica teatral de Moratín en *La comedia nueva*. Según D. Whitaker, ese paralelismo —ya señalado por Cook y Alborg— no impide que la comedia de María Rosa Gálvez sea original (Whitaker, 1988). Ambas coinciden cuando se refieren vagamente a la reforma teatral, pero María Rosa Gálvez incorpora las técnicas de la caricatura al exagerar los caracteres que sustentan su tesis reformista, y da un mayor protagonismo a los papeles femeninos. El resultado es una comedia entretenida que, un tanto al margen del núcleo argumental, plantea una crítica del teatro popular, las impropiedades del lenguaje y las incorrectas traducciones, verdadera obsesión esta última de la autora. No alcanza la profundidad crítica de la de Moratín, pero demuestra que por este camino María Rosa Gálvez podría haber encontrado una línea más adecuada a sus verdaderas posibilidades.

Al igual que el don Eleuterio moratiniano o el don Esdrújulo de su comedia, María Rosa Gálvez tuvo el defecto de escribir demasiadas obras en poco tiempo y sin seleccionar adecuadamente los géneros. Junto a algunos momentos brillantes, encontramos otros muchos donde su pluma va demasiado deprisa, alejada de la moderación que se le supone a una autora neoclásica. Pero no olvidemos que a partir de 1808 los caminos para la comedia y la tragedia neoclásicas ya estaban prácticamente cerrados y se inicia una época de búsquedas, y de «confusiones», como las padecidas por la inquieta y un tanto bachillera María Rosa Gálvez.

7.3

El teatro de Tomás de Iriarte

7.3.1. Connaturalización y realismo

El famoso fabulista Tomás de Iriarte (1750-1791) era en su tiempo un conocido traductor de obras teatrales francesas —entre otras la comedia *El filósofo casado* de Destouches y la tragedia *El huérfano de China* de Voltaire—, y en su procedimiento para la traducción se da un curioso anticipo de los aspectos más innovadores y memorables de su teatro original. Me refiero a la técnica que Iriarte llama *connaturalización* (1773), que viene a ser una españolización tan completa, que no solamente por la locución y la versificación parece la obra ha-

berse compuesto originalmente en español, sino que por todo su contenido se *connaturaliza* con España y la literatura española; pues el segundo autor, más bien que traductor, de la pieza le cambia el lugar de la acción a Madrid u otra ciudad española (en el caso de temas europeos modernos), vuelve a bautizar a los personajes con nombres españoles, reemplaza las costumbres extranjeras aludidas en el texto original con otras españolas, etc. Ahora bien: es esta nota local y en potencia realista la que se desenvolvería plenamente en obras originales iriartianas, como la comedia *Hacer que hacemos*, la escena trágica unipersonal o melólogo *Guzmán el Bueno*, la zarzuela en un acto *Donde menos se piensa salta la liebre*, el sainete *La librería*, y mucho más notablemente en las tres deliciosas comedias en tres actos *El señorito mimado*, *La señorita malcriada* y *El don de gentes o La habanera*. Ya Menéndez Pelayo tomó nota de esta evolución hacia un teatro realista moderno, pues decía que en estas tres últimas obras de Iriarte se trataba de «la comedia de Molière cayendo en manos [...] más *burguesas*» (s.a., pág. 33 —la cursiva es nuestra). Y tanto es esto así, que cabe aplicarle ya a la comedia iriartiana lo que Larra escribiría sobre la del sucesor de Tomás en el teatro de costumbres, Leandro Fernández de Moratín: esto es, que su obra «es una verdadera comedia de época, en una palabra, de circunstancias enteramente locales, destinada a servir de documento histórico o de modelo literario» (1944, pág. 384).

Quiere decirse que no se entenderían las comedias de Iriarte sino interpretándolas de acuerdo con el contexto humano en que se inspiraron. Pero una cosa aun más de época, aun más dieciochesca, es el hecho de que tampoco se comprende a los personajes principales de la comedia iriartiana sino examinándolos en términos de *su* contexto humano, o sea, las circunstancias que han pesado de modo inmediato en la formación del carácter de cada uno de ellos. El primer escritor español del siglo XVIII en haber enfocado a su personaje como producto de las circunstancias físico-humanas que la suerte le depara fue Isla, quien en este sentido fue influido por la teoría determinista implícita en la filosofía sensacionista de Locke, según puede verse en la Introducción a la edición por Sebold del *Fray Gerundio*. Moratín escribirá un prólogo para una nueva edición de *Fray Gerundio*, mas Iriarte se le anticipará en emular la técnica clínica de Isla «documentando» minuciosamente las circunstancias ambientales que han influido sobre la psicología de los protagonistas de sus comedias.

7.3.2. *Hacer que hacemos y La librería*

El señorito mimado (1787) y *La señorita malcriada* (1788) son los mejores o más cómodos ejemplos para ilustrar el realismo de Iriarte, porque son comedias casi gemelas y puede por tanto hacerse un estudio un poco detenido de ambas al mismo tiempo. Mas, antes que pasemos a tratar de estas obras, será iluminador dedicar algunas líneas a otras tres obras significativas para la comprensión de la trayectoria teatral del comediógrafo realista Iriarte. Me refiero a *Hacer que hacemos* (1770), su primera comedia; *La librería* (hacia 1780), comedia de costumbres populares o «drama en un acto», y *El don de gentes o La habanera* (1790), su última comedia.

A la par que ha pesado mucho la filosofía de Locke en el nacimiento del rea-

lismo moderno, tiene que tomarse en cuenta el hecho de que ya en la comedia de la Antigüedad se acusaba una tendencia realista a cultivar temas ajustados a las circunstancias de la mayoría de los espectadores o lectores, porque en ese género se representaban las vidas de personas que hoy llamaríamos privadas o burguesas. Es más: primero Horacio y más tarde otros preceptistas como Boileau darían consejos sobre el mejor modo de lograr tal verosimilitud de clase media. Esto lo tiene Horacio por tan importante, que lo expresa como una orden: «Respicere exemplar vitae morumque jubebo / doctum imitatore, et veras hinc ducere voces (El sabio imitador con gran desvelo / ha de atender, si observa mi mandato, / a la naturaleza, que el modelo / es de la humana vida y moral trato; / de cuyo original salga una copia / con la expresión más verdadera y propia)» (trad. de Iriarte, 1805a, IV, pág. 44). El mismo precepto realista lo reitera Boileau insistiendo en la necesidad de estudiar la Corte y la ciudad, ambas ricas en modelos utilizables: «Étudiez la cour et connaissez la ville; / l'une et l'autre est toujours en modèles fertile» (*L'Art poétique*, canto III, vv. 391-392). Y Tomás de Iriarte descubre su conocimiento de este aspecto de la preceptiva clásica y neoclásica a partir del prólogo de su primera comedia: «El carácter que se pretende ridiculizar en el *Hacer que hacemos* es uno de los más comunes en la Corte, y de los que pueden cansar menos al auditorio por la variedad de escenas a que da motivo el genio de un *fachenda*, como hoy dicen, que ya pasa de activo a atropellado» (1770, pág. 6).

El *fachenda* es don Gil, el personaje principal de *Hacer que hacemos*, un «fingenegocios» tan empeñado en darse importancia por el crecido número de asuntos de la primera importancia de los que quiere causar la impresión de estar ocupado, que ni tiene tiempo para conversar con su novia y el padre de ésta sobre su proyectada boda y así pierde un excelente partido. Quiere decirse que *Hacer que hacemos* es una clásica comedia de tesis psicológica en la que se analiza un tipo humano aberrante o *figurón*, como se decía en el Siglo de Oro. El examen de varias acotaciones escénicas y algún parlamento revela en seguida el extraordinario realismo de la obra, el cual representa un notable avance sobre el realismo clásico a lo Horacio, y lo que va del uno al otro —la modernidad— hay que atribuirlo a la filosofía sensacionista observacional tan importante para el entendimiento de las letras setecentistas de todos los países de Occidente. Tan notable es el realismo de algunas de las acotaciones de *Hacer que hacemos*, que podrían tomarse por trozos de novela de la segunda mitad del siglo XIX. Para valorar debidamente la innovación que tales acotaciones significan, habría que recordar a la vez que los dramaturgos españoles del Siglo de Oro sólo muy rara vez incluían alguna acotación escuetísima en sus obras (la mayor parte de las que se encuentran en comedias aureoseculares tales como las conocemos hoy, las insertaron de su cosecha Hartzenbusch y otros editores del XIX).

Lo más interesante acaso de *La librería* es otro ejemplo de autocritica incorporada a la misma *res* dramática: uno de los tres pretendientes no favorecidos por El Librero para marido de su sobrina Felicianita es el poeta don Roque, y junto con los otros pretendientes despedidos, él planea su desquite contra el dueño de la librería: «Lo más que yo puedo hacer, si están ustedes contra el amo de ella —dice—, es sacar al teatro en el primer *sainete* que haga un librero tan impertinente como él» (1805d, pág. 330). La crítica tradicional ha solido mirar a

Iriarte y al gran sainetero Ramón de la Cruz como pertenecientes a facciones teatrales inalterablemente opuestas; mas la polémica, tan desenfrenada a lo largo del siglo XVIII, no es la mejor óptica para una pesquisa de las letras de aquel entonces, porque la inquina de unos literatos para con otros nos ciega para ver la realidad literaria. Tanto la escuela cómica neoclásica de Iriarte y los Moratines como la popular de Cruz estaban dedicadas a la documentación y dramatización de las costumbres de todos los días, y ni aun en esas técnicas que implica la voz *escuela* diferían esencialmente (abajo se señala que una fuente importante para *El señorito mimado* de Iriarte es el sainete *El hijito de vecino* de Cruz; y otro sainete de éste, *El viejo burlado*, es una fuente muy iluminativa para *El sí de las niñas* de Moratín hijo). En fin, aunque en su portadilla, en la edición de 1805, por la que citamos, se denomina esta pieccecilla de costumbres como «drama en un acto» (pág. 281), su mismo autor nos dice que es un *sainete* mediante el ya citado chiste de la duplicación interior de su sainete dentro de su sainete (y de nuevo la insinuación de la alusión a la ficción dentro de la ficción es que la más amplia de esas esferas ficticias tal vez sea tan real como nuestro mundo).

Pero este sainete iriartiano se diferencia en un aspecto interesante de los de Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo; pues estos maestros del género escriben sus sainetes en verso, mientras que Iriarte escribe el suyo en prosa, para lo que parece haber tenido en cuenta la preferencia por la prosa de muy conocidos autores aureoseculares de piezas de costumbres muy semejantes a los sainetes (Lope de Rueda compuso todos sus *pasos* en prosa, y Cervantes escribió seis de sus ocho entremeses en prosa). La prosa debió de parecerle a Iriarte la forma expresiva más propia para comerciantes humildes y otras gentes de su misma clase; y en el siglo XIX, al incorporarse el entremés o sainete a la estructura del drama principal, en lugar de representarse durante los intervalos entre los actos —pienso, por ejemplo, en las escenas iniciales de las jornadas I, II, III y V de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas—, el medio de expresión que sirve a los plebeyos que se presentan en dichas escenas costumbristas es una vez más la prosa; pues no por llamarse romántico el drama a partir del decenio de 1830 deja de encerrar a la vez muchos elementos realistas.

Es encantador el lenguaje popular y natural que Iriarte pone en boca de los personajes realistas de *La librería*; son muy pintorescos los tres insufribles pretendientes rechazados por Feliciano y al fin por su tío; es moleestamente convincente el retrato de la tía Nicolasa, «vieja de mala condición» y esposa del Librero (1805d, pág. 283). Tiene su atractivo a la par Fermín, «mancebo del Librero y amante de Feliciano; mozo honrado y hábil» (*Ibid.*), a quien muy injustamente se despidió debido a la ambición de la tía Nicolasa, que quiere un sobrino más próspero. Fermín —por fin, reconocido como futuro esposo de Feliciano— es el típico personaje a un mismo tiempo realista e idealizado que los literatos reformistas de la Ilustración humanitaria y sentimental utilizan para arrancarnos alguna lágrima a favor del socorro que debe prestarse a los pobres que la naturaleza ha dotado de excepcionales talentos. Mas donde se ve quizá mejor el realismo de *La librería* es en la descripción de este negocio, que se da tanto en acotaciones como en parlamentos, por ejemplo: «*El teatro representa una librería con mostrador a la calle, una mesa con recado de escribir, sobre la cual habrá un montón de libros, algunos de ellos en el suelo y sembrados por las sillas*» [...] El Librero: «Señor don Isidro, a

las librerías se viene por libros, no a destruir la hacienda del pobre librero ni a despedir a los que llegan a comprar. Señor don Silvestre, el mostrador de mi tienda me ha costado mi dinero. Si usted quiere partir leña, tome una hacha, y al monte. Señor don Roque, ni es este paraje destinado para escribir coplas, ni es razón mancharle a uno de tinta las alhajas de su casa. Desde hoy en adelante conoceré lo que sacamos los libreros de consentir en nuestras tiendas a gente sin ocupación. Desengañense ustedes: las librerías no son cafés ni casas de juego, donde hay licencia de gritar y hacer apuestas, sino concurrencias propias de las pocas personas que hay eruditas y sabias» (*Ibíd.*, págs. 285, 331-332).

7.3.3. *El don de gentes o La habanera*

El don de gentes o La habanera (escrito en 1790, pero no publicado hasta 1805) es, por así decirlo, una comedia de tesis psicológica positiva, con figurón admirable. No se trata aquí de la corrección de un defecto moral, sino de la exaltación de un carácter femenino que resulta perfecto por sus destacadas virtudes; y se logra tal exaltación recurriendo, no a la seca reflexión moral, sino a la fuerza de encanto que posee Rosalía. Ella es noble, juiciosa, independiente, alegre, afectuosa, afable con todos, modesta, epítome de los más loables rasgos femeninos; sin excepción, los demás personajes la quieren. Viajando dicha dama de distinción de Cuba a España, en compañía de su tío, naufraga el barco cerca de Sanlúcar de Barrameda, donde tiene lugar la acción de la pieza. El tío se ahoga en el mar; ella es salvada por un marinero, pero queda sin equipaje ni dinero para continuar su viaje a Madrid, donde tiene un primo a quien la ha recomendado su difunto padre. Rosalía se ve así obligada a colocarse de sirvienta en casa de don Alberto, un honrado caballero viudo de Sanlúcar. Tanto éste como su hijo, don Leandro, cuya boda con otra dama estaba ya arreglada, aspiran a la mano de la ilustre huérfana aun antes de informarse sobre su verdadera categoría social. Rosalía se ha enamorado de don Leandro, pero aplaza la revelación de su identidad hasta probar la sinceridad del afecto del caballero joven. El barón de Sotobello, el absurdo primo a quien venía Rosalía recomendada, se halla por casualidad de viaje en Sanlúcar, y así participa en la acción sin saber tampoco al principio que tiene delante a su prima en la persona de la hermosa criada.

En *El don de gentes* se dan numerosos ejemplos del realismo minucioso que hemos señalado en las dos comedias comentadas anteriormente. Mas en la presente obra se dan a la par ejemplos de otro realismo más específicamente ajustado al ambiente dieciochesco e ilustrado. «Vendrá conmigo al estanque —insiste la viuda moza doña Elena, hablando con su galán—. Yo me muerdo por la pesca.» No habla una pescadora de las que aparecían a menudo en la comedia aureosecular, ni se trata de una actividad impuesta por la necesidad económica (como se ve por la forma coquetona en que se expresa la viudita), sino de una de las típicas diversiones rústicas de las damas elegantes del XVIII, quienes, influidas por las ideas rousseaunianas, se vestían como campesinas, tejían cestas, ordeñaban vacas lavadas y perfumadas e imitaban en el estilo de sus casas de campo el de las humildes viviendas de los labradores.

En el setecientos las nuevas ciencias basadas en el escrutinio directo de la na-

turalidad tienen tanto hechizo como la poesía para los frequentadores de los salones elegantes; los aristócratas y los comerciantes adinerados se hacen coleccionistas de especímenes científicos, para lo cual instalan en sus casas gabinetes de historia natural, y el barón de Sotobello es uno de estos elegantes aficionados a la ciencia ilustrada, que, a la vez, refleja el interés por el nuevo turismo, estimulado en parte por libros de viajes como los de Antonio Ponz y del que se había hablado antes en las obras de Cadalso y otros ensayistas.

7.3.4. *El señorito mimado y La señorita malcriada*

Los personajes de Isla e Iriarte, como el pícaro clásico, están casi desprovistos de voluntad; son juguetes del destino, pero con la diferencia de que su «destino» no radica ya en el nexo de conceptos morales y metafísicos contrarreforristas más o menos abstractos que constituían el del pícaro, sino que consiste en el conjunto de las impresiones indelebles que su medio humano y físico imprime directamente en sus psiques.

Todas las circunstancias de Mariano, protagonista de *El señorito mimado* —su edad, el ser huérfano de padre, el carácter de su madre, la ausencia de su tío, los malos maestros, los malos compañeros, el ser naturalmente dócil, etc.—, se juntan para echarle a perder. Cuando «aún no tenía cuatro años / ese chico», su tío, a quien su difunto progenitor había encargado su educación nombrándole tutor suyo, partió a desempeñar un cargo en Indias; y la ausencia del tutor que no se creía durase más de cinco años se fue prolongando hasta «quince largos», durante los que pasó a la madre la tutoría. Doña Dominga, que mimaba a su hijo en todo, buscó otro ayo y otros maestros para sustituir a los «hábiles», «severos», y «formales» que el primer tutor había traído, y dio con unos «descuidados, / o necios, o aduladores / que la estaban engañando»; y al chico tales preceptores le dejaron «temoso, afeminado, / superficial, insolente, / enemigo del trabajo; / incapaz de sujetarse / a seguir por ningún ramo / una carrera decente» (vv. 81-121, 237-268). No solamente no aprende nada de latín, francés, equitación, baile, música, esgrima, dibujo, ni «otros estudios abstractos» en que se le intenta instruir (vv. 89, 92, 280-282, 294-302), sino que en el siglo en que todos los escritores desde Feijoo hasta Cadalso han insistido en lo infundado de tan vulgares supersticiones, el señorito Mariano cree en los duendes y la alquimia (vv. 375-376, 440-445). Tan mal formado por la perjudicial atmósfera de que su madre medio tonta y mimadora le ha rodeado en casa, es natural que Mariano comience también «desde muy temprano» a regirse por un círculo creciente de influencias aún más nocivas: unos «amigotes» que le habitúan «a frecuentar las insignes / aulas de Cupido y Baco, / y otras tertulias / perfumadas del cigarro», así como «el trato / de la célebre señora / doña Mónica de Castro, / en cuya mansión se pasan / los más divertidos ratos» (vv. 313-337).

Desde este momento, a lo largo de toda la obra, se le recuerda al lector, con una serie de alusiones muy claras, que el carácter de Mariano obedece a su «mala educación», o sea, a la totalidad de las influencias ambientales que han venido a dejar su impronta en él. Don Alfonso, padre de Flora, no había sospechado que tan noble joven «anduviese distraído, / *cercado* de amigos falsos, / de locos, de es-

tafadores» (vv. 647-649 —la cursiva es nuestra); y el mismo Mariano confiesa que «me va muy bien con la gente / del bronce» (vv. 895-896). El tío, refiriéndose a la influencia de Mónica y quienes frecuentan la casa de ésta, comenta en tono irónico: «Su escuela es famosa escuela / de mocedad» (vv. 1.500-1.501). Mariano, hablando con don Cristóbal, explica cómo vino a firmar contrato matrimonial con Mónica: «Fue después de una merienda espléndida. Los amigos / que alborotaban la mesa, / me levantaron de cascos / [...] si usted, tío mío, / [...] se viera / como yo, metido en broma / y aturdida la cabeza / con los brindis, echaría / —no digo una firma— treinta» (vv. 1.882-1.910). No es por tanto Mariano, sino los circunstancias —el medio del personaje— los que firman el contrato.

Convencida doña Dominga de que se arreglará todo con tal que la justicia venga por Mónica, se reitera, en sus palabras, aunque desde otro punto de vista, la idea de que son las todopoderosas circunstancias las que han determinado los actos de Mariano: «No tendría ya Mariano / malas compañías, juego, / deudas, ni otros lastimosos / peligros en que hoy le veo» (vv. 2.901-2.904). Flora ve en su novio «un mozo acostumbrado / al trato libre y grosero / de gente indigna» (vv. 2.909-2.911). Con alguna de las alusiones a la ilación entre el medio de Mariano y su conducta casi se insinúa que se trata de una determinación irreversible. «Cuando el árbol / es tierno —comenta don Cristóbal—, se le endereza. / Al enhornar se hacen tuertos / los panes. Vasija nueva / conserva *siempre* el olor / de lo que se ha echado en ella» (vv. 1.951-1.956).

Las voces más utilizadas por Isla para resumir el carácter de Fray Gerundio son *dócil* y sus sinónimos, y debido a su docilidad el predicador es cada vez más inexorablemente regido por su medio desfavorable. La docilidad y la indecisión de Mariano permiten que las circunstancias le afecten de modo idéntico. Se ilustra tal docilidad cuando la simplona de doña Dominga excusa el comportamiento de Mariano en cierta ocasión porque «como criatura y dócil, / incurrió en una flaqueza / perdonable» (vv. 2.011-2.013). Se prueba la intención determinista de Iriarte al explicar la conducta de Mariano consultando los apuntes del autor para la obra: «Lo que se imprime en la tierna edad, dura *siempre*» (BN, ms. 7.922/12). Don Cristóbal expresa la esperanza de que aislando a su sobrino de ciertas influencias sea posible reformarlo, pero habría que preguntar si hombre de semejante psicología no daría, en cualquier ciudad o provincia, con otros influjos iguales. Flora le rechaza, pensando al parecer que así sucedería.

Se repite este esquema determinista en *La señorita malcriada*, en el carácter de Pepita. La primera circunstancia que puede haber llevado a la determinación del genio voluntarioso de Pepita es el temperamento de su difunta madre, muy exagerada «en lo seria, / en lo encogida, celosa / y amiga de tomar cuentas / que fue» (vv. 2.478-2.481). No sabemos qué edad tendría Pepita al morírsele tan antipática progenitora, mas es fácil imaginarse a tan briosa muchacha rebelándose ya en sus años más tiernos contra tan irascible inquisidora, afirmando su impetuosidad con cada rebeldía. En años posteriores la falta de su madre (recuérdese la ausencia del padre de Mariano) permite que Pepita dé rienda suelta a sus inclinaciones; e «hija de padre por fin» (v. 739), la graciosa joven entre petimetra y maja se adapta maravillosamente al «buen humor y buena vida» (v. 187) de don Gonzalo, su padre juerguista y despreocupado. Éste la anima a seguir la moda de la regocijada y libre sociedad madrileña, actuando en las funciones teatrales

que se organizan en las casas elegantes y participando en cualquier otra diversión que le llame la atención. «Que Pepita se divierta / —dice don Gonzalo— cuando la diere la gana; / que baile, que represente, / que juegue, que entre y que salga; / que aprenda trato de mundo / en una tertulia diaria, / y se porte como todas / las que en Madrid hacen raya» (vv. 261-268). Quiere decirse que Pepita se va a moldear por cuanto ve a su alrededor, y a la vez se revela en estos versos el procedimiento más importante de Iriarte para crear sus personajes. Se ha de basar el carácter de cada personaje dramático en la reunión de numerosos datos de observación sobre diferentes individuos reales de la misma especie: «y se porte como todas / las que en Madrid hacen raya». Técnica realista tan moderna (todavía hoy vigente) procede en un principio de la aplicación en el setecientos del llamado procedimiento de la «imitación de lo universal», de derivación aristotélica, a la nueva novela y comedia de costumbres, así como a la recreación en éstas de realidades, no ya épicas y fantásticas, sino concretas, cotidianas, existentes.

Queda claro que para el carácter de Mariano el mismo Iriarte ha ido a los garitos «perfumados del cigarro», donde ha observado en detalle a muchos jugadores reales; pero tal señorito ofrece a la vez la particularidad de ilustrar al mismo tiempo la transición entre la manera antigua de «imitar lo universal» y la nueva; porque, en sus notas, el autor dice: «En el carácter del hijo [de doña Dominga] entran todos los vicios que hay esparcidos en caracteres de varias comedias, cuales son los del jugador, del malgastador, del supersticioso, ignorante y preocupado, ignorante, etc.» (BN, ms. 7.922/12). Es que, antes del siglo XVIII, al crear un nuevo personaje, el escritor solía buscar sus modelos principalmente en los habitantes ficticios de epopeyas, tragedias, comedias o novelas anteriores. La «imitación de lo universal» en aquel tiempo no significaba las más de las veces sino la reunión de lo más utilizable que se hallase esparcido en diversos libros, salvo en el de la naturaleza. De ahí que la literatura anterior al primer gran siglo de la observación —el XVIII— fuese por la mayor parte una literatura de convención.

Por contraste, la influencia del medio real («local», al decir de Larra) sobre Pepita se explica en la forma siguiente: Don Eugenio opina «que en ella / no son nativas las faltas, / que todas son *adquiridas* / y ya casi *involuntarias*; / y que caprichos, errores, / vivezas, extravagancias / *por hábito se contraen*, / no por índole viciada» (vv. 539-546). Si la docilidad de Mariano es lo que le lleva a copiar los malos modelos de que siempre se halla rodeado, el «corazón benigno» (v. 549) de Pepita parece ser el que le permite fiarse de todos los que quieren influirla para mal. Se nos recuerda que tales influjos son los decisivos cuando Pepita repite dócilmente una de las lecciones que le ha dado doña Ambrosia, su vecina y su maestra en lo que entonces se llamaba *marcialidad*: «Yo tendré mis tertulianos. / Entre ellos no es regular / me falten aficionados; / y tomaré mis medidas / para no descontentarlos. / Manejándonos con maña, / [...] a los que a solas / trate con más agasajo, / pondré en público mal gesto; / y también será del caso / reñirles... y aun hacer que me reconvengan / sobre lo mal que los trato» (vv. 3.162-3.178).

De la larga definición de la *marcialidad* puesta en boca de cierta «ninfa», personaje de la *Óptica del cortejo* (1774) de Manuel Antonio Ramírez y Góngora, sacamos los pormenores que se reflejan más claramente en la personalidad de Pepita: «Marcialidad es hablar con desenfado, tratar a todos con libertad y desechar los melindres de lo honesto [...] Tratamos gentes y nos comerciamos con frecuen-

cia y marcialidad, conocemos los ardides de los hombres, y aun en tal disposición los barajamos, que aun ellos no se entienden con nosotras [...] La marcialidad (basa fundamental de la majeza) es hacer cada una lo que le acomoda, vivimos conforme nuestra voluntad [...] motéjannos algunos hipocritones necios de resueltas, descaradas e hijas de una mala educación, porque hablamos con despejo en las visitas, tratamos con farsantes en los estrados y defendemos los ajamientos» (s.a., págs. 23-26). No solamente parecen estar anticipados en estas líneas el carácter, la educación y las costumbres de Pepita, sino que en las últimas citadas incluso parecen estar previstos otros personajes de *La señorita malcriada*, como don Eugenio y doña Clara («hipocritones») y el marqués de Fontecalda (un «farsante» frecuentador de «estrados»), así como ciertas situaciones de la comedia de Iriarte. La *Óptica del cortejo* podría considerarse como una de las posibles fuentes para *La señorita malcriada*, mas su interés como tal es lo de menos.

El paralelo no depende principalmente de una deuda de la obra de Iriarte con la de Ramírez, sino del hecho de que los trozos citados de ambas se basan en el mismo aspecto de la realidad dieciochesca española; y así más bien que indicio de un enlace literario, tal semejanza es prueba de la historicidad o realismo documental de las costumbres atribuidas a Pepita, así como del ambiente por el que Iriarte nos la muestra circundada y motivada. He aquí una clarísima prueba del procedimiento iriartiano de documentarse sobre tipos reales como primer paso hacia la creación de los personajes. El valor «documental» de las costumbres atribuidas a Mariano se confirma de modo semejante confrontándolas con las de los sujetos reales que el periodista dieciochesco José Clavijo y Fajardo describe en *El Pensador* (Madrid, 1762-1767), en su artículo *Vida ociosa de algunos caballeros* (II, págs. 157-182).

Tal «documentación» es imprescindible para la nueva especie de tesis cómica referente a las costumbres de un lugar y momento determinados, mas con ella también gana mucho el interés humano de la comedia: el personaje Pepita, por ejemplo, constituye la primera ocasión en que aparece en la literatura española una señorita frívola de gran mundo con todas sus graciosas faltas y el aire seductor de su soberbia y voluntariedad. Parece ya muy decimonónica esta figura, que muy bien podría ser personaje de ciertos cuadros de costumbres de Mesonero y Larra, de ciertas comedias de Bretón de los Herreros y Adelardo López de Ayala, o de ciertas novelas de Valera, Galdós, Palacio Valdés, etc.

Al lado de su valor intrínseco como retrato de un tipo psicológico todavía universalmente reconocible, el carácter de doña Dominga, madre del «señorito malcriado», tiene el extraordinario interés de representar precisamente la misma clase de inepto ser femenino en el que con la edad acabaría convirtiéndose Pepita, protagonista de *La señorita malcriada*, merced también en su caso a la mala educación; y he aquí el aspecto tal vez más curioso de la técnica unitaria que produce la innegable relación de pareja que existe entre las dos comedias estudiadas aquí: el más importante de los personajes secundarios de cada comedia (la madre en *El señorito mimado* y el padre en *La señorita malcriada*) es la vera efígie de lo que, «por sus pecados» y con los años, llegará a ser el protagonista de la otra. El propio don Gonzalo se retrata subrayando en su carácter la misma inclinación juvenil a los jolgorios y el despilfarro que caracteriza a Mariano: «El mismo soy, a Dios gracias, / hoy que el que era a los veinte años. / Hay envidiosos que rabian /

de verme siempre de fiesta; / pero de aquí no me sacan / [...] teniendo renta sobrada / para reírme de todos. / [...] Mira, yo soy un perdido / que en dos días malgastara / mi caudal. Le tengo en manos / del señor [don Eugenio], puesto a ganancias, / y parte liberalmente / conmigo cuantas ventajas le produce en Cataluña / la fábrica celebrada / de que es dueño [...] / y tengo mi capital / asegurado» (*Señorita*, vv. 182-191; 591-602); y el hortelano de don Gonzalo dice de él que «anda / divirtió como un mozo» (vv. 154-155). Como Mariano, don Gonzalo se dedica con devoción al juego (v. 234); y no le importa cómo se cuida a su hija y su casa con tal de que no se le moleste con los detalles (vv. 393-409); y cuando se quiere hablarle en serio sobre los desórdenes de su casa, quiere escaparse al monte con su escopeta (vv. 1.304-1.328). Don Gonzalo también se parece en estos últimos aspectos a la escapista doña Dominga. Aunque doña Ambrosia no es embustera de oficio, vive de los dispendios de don Gonzalo, de igual modo que doña Mónica vive de los de Mariano: cada una de estas aventureras, debido a la mal considerada generosidad de su vecino, tiene mesa, diversiones y coche gratuitos.

Por la misma forma de las descripciones que hace de personajes cómicos (frases cortas, palabras sueltas, meras listas de características) se descubre que ellas se han basado directamente en unos apuntes —ya sea escritos, ya solamente mentales— sobre la vida real. Al mismo tiempo se confirma esta fuente y técnica por el hecho de que el antecedente autobiográfico contenido en la epístola III se caracteriza por el mismísimo estilo de las descripciones de las comedias. El propio Iriarte no es desde luego sino uno de los elegantes y frecuentadores de la vida alegre a lo siglo XVIII en cuyos patrones él ha basado los perfiles de sus personajes ficticios. Los aspectos en los que los «apuntes» relativos a éstos se apartan de los rasgos enumerados en la autodescripción del autor sirven para establecer como dato inconcuso la existencia de esos otros modelos reales. René Andioc dice que no sabría «apprécier avec assez de précision le degré de réalisme du personnage de D. Gonzalo» (1970, pág. 535), mas un cotejo de la citada epístola con los textos teatrales no dejan lugar a dudas sobre tal realismo. Por la extensión del autorretrato de don Gonzalo y por su notable detallismo, se sugiere a la vez el refinamiento que el mozo envejecido ha ido introduciendo en la ciencia de las juergas, y esta descripción de las costumbres de los ociosos acomodados es a la vez uno de los muchos elementos de alta comedia ya casi decimonónica que las dos piezas contienen.

7.4

El teatro de Leandro Fernández de Moratín

7.4.1. *El viejo y la niña*

A pesar de sus cinco comedias escasas, a las que se deben agregar dos adaptaciones de Molière, Leandro Moratín (1760-1828) no ha dejado nunca de ser tenido —con Ramón de la Cruz— por el dramaturgo más importante de su

tiempo, incluso entre los historiadores de la literatura que consideraban el Neoclasicismo como infiel a una «tradición» nacional, entre ellos el maestro Menéndez Pelayo, a quien se deben los más sentidos elogios que se han otorgado en particular a *La comedia nueva* y *El sí de las niñas*. En cambio, los autores más fecundos y globalmente más populares de la segunda mitad del XVIII, los Comellas, Zavallas, Valladares, Rodríguez de Arellano y otros, han caído en un olvido casi completo, fuera de los círculos de especialistas de aquella centuria, los cuales, con sobrada razón por supuesto, los consideran ya tan representativos como los supervivientes. Tal vez no sea absolutamente un desconocido para el público culto un Luciano Francisco Comella por haber tenido la desgracia —o la suerte...— de ser elegido con algunos más como blanco de la sátira moratiniana en *La comedia nueva*, pero me parece totalmente injusto el atribuir a Leandro, es decir, a un solo individuo y una sola obra —cuyo estreno, por otra parte, no tuvo apenas incidencia en las preferencias del gran público— la responsabilidad de un desprestigio, quién sabe si provisional, que indudablemente procede de otras causas: eterno y nunca bien resuelto problema de la supervivencia o desaparición (y resurrección eventual) de una obra de arte, que no depende exclusivamente de sus cualidades estéticas tenidas por objetivas e intemporales. Por otra parte, la valoración del teatro de Moratín ha sido indirectamente falseada por una comparación implícita con el teatro del Siglo de Oro, en particular calderoniano, considerado estética e ideológicamente modélico, y por la consiguiente incompreensión de la actitud moratiniana, crítica sin dejar de ser admirativa, y por muchos ilustrados compartida, frente a dicho teatro, el cual, a pesar de su prestigio, interesaba menos al público que los nuevos géneros de moda en los últimos decenios de la decimoctava centuria. Y por último, si bien fue el teatro moratiniano, como el llamado en rigor neoclásico, un teatro relativamente minoritario, no siempre fue teatro de minorías, ya que una obra maestra como *El sí de las niñas*, por ejemplo, obtuvo el mayor éxito de aquel medio siglo, si nos atenemos a la regularidad de sus importantes entradas al número de sesiones seguidas, mayor incluso que el de las más aplaudidas comedias de magia, y más generalmente, «de teatro», pues el cese de sus representaciones después de veintiséis días sólo fue debido al obligado cierre de los teatros por sobrevenir la Cuaresma, lo cual demuestra por otra parte que la acusación de impopularidad lanzada contra la fórmula dramática que ilustraba dicha obra tiene menos fundamento de lo que parece, al menos en este caso.

Escrita por los mismos años en que Iriarte abría la senda de la nueva dramaturgia con *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*, la primera comedia de Leandro, *El viejo y la niña*, en tres actos y en verso, ya concluida antes del viaje del autor a Francia en enero de 1787, no se pudo representar hasta el 22 de mayo de 1790 en el teatro madrileño del Príncipe debido a la desconfianza de los cómicos, poco acostumbrados a poner en cartel obras de este tipo, es decir, provistas de un enredo sencillo y un argumento realista y verosímil no muy acorde con las preferencias de la mayoría del público, aunque también causaron parte de este retraso varios contratiempos debidos a la censura eclesiástica y al reparto de papeles: durante la temporada de 1786-1787 destacan en efecto entre las más aplaudidas tres comedias de magia «veteranas» pero siempre de actualidad, *El mágico de Salerno* de Salvo y Vela, *Don Juan de Espina en Milán* de Ca-

ñizares y *El mágico Brancanelo*, de autor hasta hoy desconocido; varias comedias histórico-militares, también «de teatro», según decían entonces, esto es, con importante puesta en escena y lances aparatosos, como la segunda parte del célebre *Carlos XII rey de Suecia* de Zavala y Zamora, *La conquista de Mequinenza por los Pardos de Aragón* de Laviano, a las cuales se puede agregar *El tirano de Hungría*, aunque trata de la vida de Santa Isabel, y varias «comedias de música»; en la temporada siguiente se ilustran también distintas comedias de magia, *Marta la Romarantina* de Cañizares, *El mágico Fineo* de Laviano, la tercera parte de *El mágico de Salerno* y *Don Juan de Espina en Madrid*; destacan otras comedias de teatro, como *El mayor valor del mundo por una mujer vencido* de Concha; entre las nuevas se representan con mucho éxito *La destrucción de Sagunto* de Zavala y Zamora, la tercera parte de *Carlos XII* del mismo, *El vencido vencedor* y *godo rey Leovigildo* de Laviano, *El honor más combatido y crueldades de Nerón*, «comedia nueva o tragedia española» de Concha, y la ópera *El barbero de Sevilla*, con libreto español y música de Paisiello. Como se ve, ni una sola comedia «sencilla» ha conseguido atraer verdaderamente al público madrileño en aquellas dos temporadas; por fin, en septiembre de 1788 se va a representar con buenas recaudaciones y durante nueve días seguidos *El señorito mimado* de Tomás de Iriarte, cuyo éxito moderado debió de alentar al autor de *El viejo y la niña*, estrenada, como queda dicho, dos años después.

En esta obra trata Moratín un tema de actualidad que va a ser el dominante en su producción dramática, exceptuando *La comedia nueva*: el de las presiones ejercidas sobre las jóvenes casaderas en asuntos matrimoniales y la educación que las predispone a conformarse con la autoridad de los padres. Isabel, engañada por su tutor que le ha dado la falsa noticia del reciente casamiento de don Juan, a quien la unía un amor correspondido, se conforma, despechada, con tomar por esposo a don Roque, del comercio de Cádiz, anciano varias veces viudo, suspicaz y de ruin carácter. El azar de los negocios hace que venga don Juan a casa de don Roque, y los dos jóvenes se enteran demasiado tarde del engaño, teniendo Isabel que luchar consigo misma y con su infeliz amante para no transgredir las leyes del matrimonio. El anciano, que sospecha lo que sucede, acaba por obligar a su esposa a fingir desamor a don Juan y a despedirlo. Éste resuelve entonces marcharse a las Indias, e Isabel, ayudada por su cuñada Beatriz, consigue que el terco don Roque consienta en dejarla ingresar en un convento.

Han pensado algunos que detrás de la figura de Isabel se ocultaba Sabina Conti, primer amor infantil de don Leandro, que hacia 1780 casó con Juan Bautista Conti, literato italiano amigo de los Moratines, y esto podría explicar en cierta medida la tonalidad marcadamente dramática de varias escenas y del desenlace de esta comedia así como la desacostumbrada vehemencia con que compadeció el comediógrafo novel, en su respuesta a la crítica de un tal Fulgencio del Soto —Cristóbal Cladera, según se viene afirmando—, la «suerte de aquella desgraciada»⁹. Lo cierto es que, como advierte Lázaro Carreter, es «la más atrevida en su planteamiento y por tanto la de más difícil resolución». Años más

⁹ Leandro Fernández de Moratín, 1973, pág. 118. El artículo de «Fulgencio de Soto» se publicó en el *Correo de Madrid* de 19 de junio de 1790; la respuesta de Moratín en el mismo periódico, el 3 y el 7 de julio.

tarde, se resolvería un problema análogo de manera más optimista en *El sí de las niñas*, pero en este último caso —y la diferencia es fundamental para la época— la niña aún no se ha casado.

Varios críticos contemporáneos observaron a raíz del estreno o en los años sucesivos que uno de los méritos de la comedia era la representación de una pasión que, a pesar de su intensidad juvenil, queda ya que no vencida, sí al menos lo suficientemente bien contenida como para no degenerar en el clásico adulterio, en beneficio de la moral conyugal y social. Moratín citaba gustoso una carta del escritor francés Florian en la que éste alababa la decencia con que el comediógrafo supo llevar a las tablas un tema tan delicado; el censor Díez González escribía aquel mismo año de 1790 que la joven Isabel «está apasionada por otro, pero que *vence* su pasión para que triunfe su virtud» (censura de *El viejo y la niña*, Biblioteca Municipal, Madrid, ms. 1-91-5); más tarde, muerto ya el autor, recordaba Juan de Dios Gil de Lara que en *El viejo y la niña* se «presentó la fe conyugal *triunfante* de los atractivos del primer amor que tanto imperio tiene en el corazón humano» (*Juicio acerca de D. Leandro Fernández de Moratín*, BN, ms. 19.627); para los tres contemporáneos, pues, la resistencia opuesta por Isabel a su impulso amoroso, a su naturaleza, digamos, constituye un elemento fundamental de la obra, o, mejor dicho, de su moraleja. Pero esa virtud de la joven se nos presenta expuesta a peligrar y por ende excepcional: «¡Ay, querida de mis ojos! / ¿Quién te ha dado tal esfuerzo?» Estos versos son sintomáticamente los últimos que pronuncia don Juan en el mismo acto segundo en que Isabel exclamaba por su parte: «¡Oh virtud! ¡Oh dolorosa / virtud!» El calificativo suena en cierta medida como un aviso por parte del autor deseoso de demostrar, según Díez González, «lo arriesgados que son los casamientos desiguales que sólo se hacen por interés, para que esto sirva de escarmiento y se eviten en adelante», o cuando menos para sugerir que la autoridad del padre (o del tutor) y también la del marido pueden ser contraproducentes si no se acompañan con la debida prudencia en casos semejantes. Por ello se comprende perfectamente que «Fulgencio del Soto» censurase en la prensa la «*inmoderada* pasión que conserva Isabel a D. Juan y el poco rubor con que se la manifiesta, estando ya casada con otro aunque sea contra su gusto», pues ésta debió de ser la reacción de buena parte del público madrileño; por algo sintió Moratín la necesidad de justificar detenidamente en su respuesta a Cladera la actitud de su heroína insistiendo en que ella no infringe nunca, a pesar de su defraudado amor, las «leyes del honor y las obligaciones que su nuevo estado la impuso». De manera que si don Leandro y Cladera se atienen a unos mismos principios, los separa la diferencia esencial de que éste, al escribir: «aunque sea contra su gusto», rechaza en nombre de la moral la objeción de la naturaleza, mientras que el otro, más realista, piensa que en interés de la moral es preferible no desoír totalmente la voz de la naturaleza.

Que Isabel sea una esposa modelo, al menos según la óptica moratiniana, nos lo prueban los numerosos testimonios contemporáneos que denuncian la «relajación de costumbres» imperante sobre todo en las capas acomodadas de la sociedad, en las que las solteras vivían en la mayor sujeción, de la que se desquitaban en llegando a casarse; por ello desea casarse la doña Clara de *La mogigata* moratiniana; doña Ambrosia, confidenta de la protagonista de *La señorita mal criada* de Iriarte, afirma por su parte:

... La grande empresa / es salir del infeliz / estado: después se arregla / cada una como puede; / sobre todo cuando acierta / con un hombre racional, / dócil, franco y de experiencia / del mundo... (II, 7).

Y de sobra conocida es la diatriba de Jovellanos (*Sátira II A Arnesto*) contra las que por análogos motivos «el sí pronuncian y la mano alargan / al primero que llega», por lo que no tardan en elegir a un «cortejo», que no se diferencia del cabeza de familia sino por el tierno afecto que se le tiene. No por casualidad encarece el pesado anciano ante Isabel las cualidades domésticas de sus tres difuntas esposas, verdaderas criadas suyas, criticando implícitamente la preferencia natural de la niña por el mozo con quien le fue denegada la dicha de casarse y que ya no puede ser más que su cortejo: esta escena, nos dice el autor, «se escribió con particular estudio; pero sólo en la cazuela se percibe todo su mérito», y advierte que las mujeres que concurrían al teatro reaccionaban como él deseaba, interrumpiendo frecuentemente al cómico que hacía el papel de don Roque «con execraciones y dicerios» (1867, I, pág. 69).

Muchos reformistas abogaban pues por una leve atenuación del rigor y autoritarismo en la educación de las jóvenes, pero sólo en la medida en que se suponía había de facilitar más tarde el papel del marido, como sucesor del padre en la célula familiar nuevamente constituida; de no ser así, quedaba ésta expuesta a ser disuelta por la misma mujer, que precisamente constituía su principal elemento de estabilidad.

La Pragmática de 21 de marzo de 1776 obligaba a los menores de veinticinco años a que pidiesen el «consejo y consentimiento de sus padres» para contraer matrimonio (*Novísima Recopilación*, libro X, título III, ley 9), pues la elección de consorte no podía «fiarse a los hijos de familia y menores»: tan alarmante era la frecuencia de los casamientos social y económicamente desiguales, es decir contraídos ya, por lo común, contra la voluntad de los padres; porque esta era la otra consecuencia posible de una educación opresiva en demasía y por ende contraproducente —buen ejemplo de ella es, según veremos adelante, *La mojigata*—, o por el contrario, pues también se daba el caso, excesivamente permisiva —y el exponente más obvio es en este caso *La señorita malcriada*—. En la medida en que el rigor excesivo de la autoridad paterna, característico de las «clases mediana y suprema», acostumbraba a las niñas a obedecer y ocultar sus pensamientos íntimos («no se cesa de encargar a las niñas el mayor disimulo en todas sus acciones y palabras»), éstas en su mayoría no podían por menos de conformarse con dar el sí que exigía el padre, de manera que al menos hasta el día de la boda, la educación y la voluntad del monarca concurrían a un mismo efecto: la Isabel moratiniana calló «como una muerta» a la hora de contraer una unión indeseada porque, dice, «nos enseñan / a obedecer ciegamente / y a que el semblante desmienta / lo que sufre el corazón. / Cuidadosamente observan / nuestros pasos, y llamando / al disimulo modestia, / padece el alma...» (III, 13).

Es cierto, sin embargo, que Isabel casó voluntariamente, o como dice ella, para «vengarse» de la supuesta infidelidad de don Juan, es decir por despecho, pero la referencia a la autoridad «indiscreta» del tutor muestra que éste supo alternar la presión y el engaño para aniquilar cualquier intento de resistencia en su pupila; dicho de otra forma, que su autoridad no fue «ilustrada», como tampoco

fue «discreta» la elección de consorte por don Roque, pues además de prescindir de su edad, puso los ojos en una niña sin averiguar si tenía un galán, a diferencia de lo que había de hacer años más tarde el don Diego de *El sí de las niñas* al pretender a doña Francisca, criada en un convento, como si dijéramos en medio aséptico. Advierte atinadamente Munárriz, traductor de Hugh Blair (1817, pág. 323), que el conflicto entre la pareja desigual en las edades no nace «de las edades mismas», sino de la «antigua pasión de Isabel a D. Juan»; por supuesto, ya que, de no estar en medio don Juan, la pareja podía tal vez seguir unida, mediante la «virtud» de la esposa; de manera que el segundo error de don Roque fue continuar aferrándose a sus principios de marido omnipotente, haciendo así más inaguantable la situación de su mujer, y así se lo explica su propia hermana; efectivamente, el bondadoso don Diego de *El sí* dirá que una pareja desigual puede con el trato apacible y el tiempo ir descubriendo una variedad de amor que se parece a la amistad, y no cabe duda de que en tal caso expresa el pensamiento del autor; pero en la comedia que vamos analizando, «en la que pinta una cosa que dicen le sucedió a él mismo», según escribe un contemporáneo, creo que Moratín, joven aún, compuso una figura de marido anciano más «negativa» de lo que le hacía falta para su propósito.

El caso es que el «mensaje» de la comedia fue diversamente interpretado; a los elogios que antes se han mencionado se opone una actitud ejemplificada por «Fulgencio del Soto», según el cual «lejos de ser don Roque quien en vista de su agravio tomara la prudente y usada resolución de apartarse de su mujer, y ésta, viéndose culpada y convencida, se humillara y reconociera, se cambian los frenos, confesando ella con orgullo su pasión a don Juan y separándose de su marido mientras que éste lloraba y se afligía»; a lo cual contestó el autor, con desusada vehemencia:

Yo pregunto ahora: ¿quién de estos dos es el culpado, el marido o la mujer? Lo pregunto e invoco la voz pública para que me responda: ¿quién de estos dos es el culpado, ella o él? ¿Y dudaremos de la respuesta? ¿Se podrá creer que haya alguien a quien no enternezca la suerte de aquella desgraciada y que no deteste la extravagancia de un hombre que se atreve a contraer el más dulce y el más peligroso de los enlaces cuando ya la muerte le arrastra al sepulcro? [...] Pues si la culpa está en él, ¿a quién de los dos se deberá castigar? ¿Qué desenlace corresponde a una comedia en que se pinta un casamiento de esta especie? ¿Qué otra conclusión debería tener *El viejo y la niña*? No hay otra que la separación; pero separación en que quede castigado el que tuvo la culpa, que éste llore, se aflija, ruegue, busque intercesores y no los halle: sin esta conclusión nada se probaría.

En cambio, Munárriz puso el énfasis en «la extrañeza de ser víctima de un matrimonio inconsiderado y desigual la persona inocente», es decir, la infeliz Isabel, la cual se retira a un convento. Pero es que no tenía más salida que esta, fuera del adulterio, naturalmente, al que se suele evocar en casos semejantes y cuyo equivalente atenuado y «decoroso», en cierto modo, es la declaración que hace la niña ante su esposo de su amor a don Juan al acercarse el desenlace; esta solución de la clausura, que también solían imponer los maridos a sus esposas infieles, no

la considera obviamente Moratín como un castigo, e interesa advertir que quien la elige, no sin arrancarle antes a don Diego, con gran entereza, el consentimiento, es la propia Isabel. Y si se tiene en cuenta la condición jurídico-social de la mujer española en aquel entonces, la clausura apetecida, o mejor dicho, considerada como un mal menor por la joven casada, viene a ser en cierto modo una victoria de los fueros de la mujer, la «recompensa», como dice Isabel, del «sacrificio» de su libertad, la única que se pudiera tolerar entonces, al menos en las tablas, pues el divorcio, por el que abogaba un Cabarrús, o el suicidio, con que se intenta eludir un enlace aborrecido en la comedia *El casamiento desigual*, escrita por Díez González pocos años después del estreno de la moratiniana, pecaban de ilegales.

Por otra parte, si el ingreso de Isabel en un convento no se nos presenta como medida represiva, sí en cambio se considera preventiva, es decir benéfica al fin y al cabo para la honra o autoridad marital: «Basta que elegir pretenda / el medio de no ofenderte / jamás; y pues limpio queda / tu honor...», dice Beatriz a su hermano don Roque (III, 3). Se ve pues que no se deja a las malcasadas más que una solución compatible con el «decoro», y es la resignación o, cuando menos, la fidelidad.

El alcance del desenlace de *El viejo y la niña* resulta más evidente si se le compara con el que le dio un traductor italiano contemporáneo conocido de Moratín (Mariutti, 1960) que prefirió sustituir la separación por una reconciliación de los esposos: en este caso, don Roque, convencido de su incapacidad para buen marido, resuelve querer a Isabel como buen padre, y ésta, ante la suma bondad de un hombre que perdona los «agravios», lo cual supone que se considera culpable, se conforma con su suerte, arrojándose a los pies del anciano. Oigamos ahora a Moratín:

Muchas ilustres damas, acostumbradas tal vez a los desenlaces de la *Misantrópia* de Kotzbue [*sic*] y *La madre culpable* de Beaumarchais, hallaron el de *El viejo y la niña* demasiado austero y melancólico. [...] Cedió el traductor con excesiva docilidad a la poderosa influencia de aquel sexo que llorando manda y tiraniza; mudó el desenlace (por lo cual hubiera debido alterar toda la fábula), y por consiguiente faltando a la verosimilitud, incurrió en una contradicción de principios tan manifiesta que no tiene disculpa (1944, pág. 336).

Esta comedia de Kotzebue, estrenada en 1799 y varias veces repuesta con éxito, trata como la de Beaumarchais de un adulterio cometido por una madre de familia a quien se llega a perdonar, y ambas pertenecen al género lacrimoso. En una obra satírica representada en 1802, *El gusto del día*, Andrés Miñano proponía modificar el título de la primera, traducida del alemán (y del francés), convirtiéndolo precisamente en *El matrimonio reconciliado* —que convendría también, adviértase, para el arreglo italiano de *El viejo y la niña*— porque el defecto fundamental de esta clase de obras es, en su opinión, los «riesgos e inconvenientes que trae consigo el intento de romper las barreras que la legislación y consentimiento unánime de las naciones han puesto a la fidelidad conyugal»; de manera que lo que, según dijo Moratín, suele conseguir la mujer con sus lágrimas, esto es, ablandar peligrosamente el carácter del marido en detrimento de su auto-

ridad, también lo consigue en cierto modo la comedia patética por encarecer una actitud incompatible con la moral. No está de más agregar que una obra de la categoría de *Misanropía y arrepentimiento* ofrece la particularidad reveladora de que la «cazuela» del teatro aventajó a los demás sectores del coliseo, en lo que a participación se refiere, de manera que ese indudable interés suscitado entre el público femenino por el personaje de la mujer adúltera a quien el esposo y la sociedad acaban por rehabilitar debe interpretarse en mi opinión como índice de una compensación ilusoria que se tomaban en aquellas representaciones y consiguiendo como una manifestación indirecta de disconformidad con la propia suerte. De ahí el recelo con que se recibió en los medios más conservadores este tipo de obras; pero por lo mismo, ello nos permite comprender mejor lo limitadas que eran entre los que se preciaban de más «progresistas» las propuestas de liberalización en asuntos de elección de esposo. Porque según la mayoría el peligro procede exclusivamente de la mujer, de «aquel sexo —según escribía Cabarrús en 1786, de quien Moratín iba a ser secretario, y el mismo año de la redacción de *El viejo y la niña*—, siempre temible en medio de la opresión de que se queja, y tanto más poderoso cuanto domina por la opinión» (*Memorial Literario*, mayo de 1786, pág. 76).

La frecuencia con que se trata este tema del casamiento desigual en las obras teatrales de la época, la abundancia de artículos de prensa o tratados de economía política en que se muestra interés por este tipo de problema y por el del papel de la mujer en la familia y la sociedad, muestran que Moratín planteaba también un interrogante de mucha actualidad, pues si damos crédito al censo de Floridablanca, el número de viudas en Madrid era triple del de los viudos, y el de los casados de más de cincuenta años era muy superior al de las casadas de la misma edad, es decir que esas uniones desproporcionadas no eran meras ficciones literarias destinadas a aumentar una colección ya muy numerosa de comedias o farsas basadas en la evocación de un matrimonio desavenido. La consecuencia más palpable, la económica, y mejor aún demográfica, de aquella costumbre era, según los economistas de la época, entre ellos Cabarrús, la baja fecundidad de los matrimonios contraídos en tales condiciones, tan contraria a las miras del Gobierno. Además, si el vejete no se porta con la niña como el don Diego de *El sí*, también pretendiente entrado en años, con doña Francisca, no se debe sólo a una diferencia de «carácter», sino también a que la menor clarividencia o falta de «ilustración» del primero viene ligada de manera implícita a una condición que no corresponde exactamente a la de don Diego, el cual se parece mucho más a don Álvaro de Silva, tío del don Juan de *El viejo y la niña*; don Roque no es en rigor un hombre de negocios o comerciante, a diferencia del difunto don Álvaro de Silva quien, como sus colegas gaditanos acomodados, posee fincas en Chiclana y un vínculo que acaba de heredar el sobrino; éste, según los primeros manuscritos de la comedia, es «noble» y «caballero»; y por último su herencia reciente le permite vivir «como un señor»; por consiguiente, sus coordenadas sociales son las de un individuo de la nobleza media enriquecida en el negocio y parte de cuyo capital se ha invertido en rentas y en la propiedad territorial; en suma, pertenece a la que Jovellanos califica de «clase rica y propietaria». Don Roque, en cambio, pertenece a una categoría inferior, como intermediario o corredor de comercio que es, pues cuida de los intereses de va-

rios mercaderes nacionales o extranjeros acreditados en Cádiz. Además, entre sus familiares cuenta don Juan un oidor en Guatemala y según los manuscritos, el tío es individuo del Consejo de Hacienda. A este nivel no llega don Roque de Urrutia, cuyo apellido procede indudablemente del Noroeste, donde todos se preciaban de hidalgos y, según se solía opinar en Madrid, pocos lo eran de verdad; fuera de que el reiterado redoble de las *rr* en el nombre y apellido del anciano no debía de conferirle mucha autoridad teatral, mientras que por el contrario, «D. Álvaro de Silva» sonaba a nobleza calificada. Así pues no se cuestiona únicamente en esta comedia la desproporción en las edades; y se advertirá que en el teatro moratiniano las víctimas de tales uniones suelen ser sacrificadas al dinero sin consideración a los sentimientos, incluso en *El barón*, en que una madre desea casar a su hija con un fingido aristócrata, y en *La comedia nueva*, en que se cree que el pretendiente, don Hermógenes, está a punto de conseguir un destino importante, lo cual, conviene recordarlo, y prescindiendo de tal o cual exageración debida a las necesidades de la óptica teatral, correspondía a la realidad, con las consecuencias eventuales que ya se han evocado. Teniendo en cuenta que el casamiento es ante todo en aquella sociedad un instrumento de orden social que ayuda a conservarlo, y, por otra parte, que dicha forma de conservarlo entraña los fermentos de su propio aniquilamiento a más o menos largo plazo, Moratín da su propia respuesta a unas reivindicaciones directas o indirectas cuya importancia llamó la atención del Gobierno, moviéndole a legislar para contener la corriente que las llevaba, y como buen reformista, trata de hallar un término medio entre ambas exigencias, si bien la experiencia personal y también, quizá, su dominio aún imperfecto de la técnica dramática, le hacen elegir una situación que ofrecía menos posibilidades de comicidad que la que sirve de base a *El sí de las niñas*.

El estreno de la obra no fue un éxito rotundo, pero duraron las representaciones diez días seguidos, con unas entradas buenas durante los cinco primeros días, lo cual equivale a una acogida favorable, sin más; las siguientes del mismo año como de los sucesivos no debieron de ser muy alentadoras para el dramaturgo. Las razones del aplauso moderado reservado por el público a «este monumento erigido a la racionalidad dramática» (*Carta de Lorenzo Garrote a los críticos de El viejo y la niña*, *Correo de Madrid*, 10 de julio de 1790, pág. 196), según Juan Pablo Forner, son precisamente las consecuencias de dicha racionalidad; oigamos cómo las expuso entonces el coplero Álvaro María Guerrero, poniendo de manifiesto la que el propio Moratín califica de «sencilla disposición de la fábula, tan poco semejante a las que entonces aplaudía la multitud»:

Como esta comedia / no tiene salidas / de reyes soberbios / ni reinas lascivas /
que con los lacayos / se familiarizan, / mil cosas se dicen / del *Viejo y la niña*. /
[...] / Como no hay asaltos / ni hay artillería, / consejos de guerra, / caballos de
frisa, / música, platillos / de tropas suizas, / mil cosas [...] / Como no hay muje-
res / con espada en cinta / defendiendo plazas / mejor que Ruiz Díaz, / pa-
sando sin sueño, / sin comer, la vida, / mil cosas [...] / Como tan parados / ven
los tramoyistas / sin que finjan mares, / peñascos ni simas, / rayos ni aguaceros,
/ nieve ni ventisca, / mil cosas [...] / Como se está en Cádiz / quieto medio día /

don Juan y pudiera / irse a Palestina / a comer, y luego / dormir en Manila, / mil cosas (*Diario de Madrid*, 18 de julio de 1790, y BN, ms. 12.963-35).

Este poemita pone bien de manifiesto las preferencias del público, que ya hemos evocado a propósito de las temporadas anteriores al estreno de la obra: las aludidas por Guerrero son naturalmente las comedias «de teatro», y en particular las heroicas o militares, en las que la importancia de la puesta en escena y del decorado se derivaba de la multiplicidad de los lances; la mayor parte de las reseñas dedicadas entonces a la obra se fundan en la misma oposición, resaltando por lo mismo la atrevida novedad de *El viejo y la niña*, y dándonos a entender implícitamente el valor que debió de necesitar Leandro, como Iriarte, para intentar imponerla en las tablas; es que además de una rigurosa Unidad de Lugar y Tiempo (la sala de una casa gaditana y una mañana escasa) que excluía como es natural el recurso a lo aparatoso y espectacular propio de las obras contemporáneas, la nueva dramaturgia suponía una modificación de la declamación y de la mímica de los actores, poco o nada acostumbrados hasta entonces a la naturalidad de la expresión debido a la interpretación «heroica» y gesticulante que prevalecía entre ellos; la voluntad de convencer, de «enseñar» y por lo tanto de crear la ilusión de la realidad en las tablas hacía necesaria la utilización de un lenguaje que se aproximase en lo posible al de la conversación aunque sin dejar de pertenecer a lo que entonces se llamaba aún poesía dramática. Poco tiempo había de tardar Moratín en poner en el telar la sátira de aquel teatro popular (es decir grato a la mayoría), tan opuesto al suyo y simbolizado por *El gran cerco de Viena*, comedión del héroe ridículo de *La comedia nueva*, don Eleuterio, a quien identificaron con Luciano Francisco Comella, cuyo *Sitio de Calés* se estrenó unas pocas semanas después de *El viejo y la niña*.

7.4.2. *La comedia nueva*

«La más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco», dijo de ella Menéndez Pelayo. Esta comedia —a veces también llamada *El café* por ser el lugar único de la acción un café cercano al teatro en que se estrena *El gran cerco de Viena*— fue cronológicamente la segunda en representarse y publicarse, a pesar de tener ya redactados el autor los textos primitivos de *El barón* y *La mojigata*; el estreno fue el 7 de febrero de 1792 en el teatro del Príncipe. El apelativo de «comedia nueva» se daba, como es lógico, a las novedades dramáticas tanto representadas como impresas, y esta particularidad se puntualizaba en la prensa y en las portadas de las obras; para satisfacer la demanda del público, muchos comediógrafos abastecían los teatros con obras preferentemente de gran espectáculo, o «de teatro», entre ellas muchas de las que hemos calificado de heroicas o militares («historiales» las llama Díez González), de manera que a veces la «novedad» significaba prácticamente lo mismo. *El gran cerco de Viena*, comedia nueva de don Eleuterio Crispín de Andorra, menguado protagonista de la obra moratiniana, pertenece precisamente, y no por casualidad, a este tipo, pues en ella se ofrecen al público «más de nueve lances [...], un desafío a caballo por el patio, tres batallas, dos tempestades, un entierro, una función de máscara, un incen-

dio de ciudad, un puente roto, dos ejercicios de fuego y un ajusticiado» (II, 2). Esta comedia —escribía el autor en el prólogo de la primera edición— «ofrece una pintura fiel de nuestro teatro», agregando años más tarde que «D. Eleuterio es en efecto el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor un monstruo imaginario compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces», y en efecto, dejó apuntados en unas notas manuscritas redactadas hacia 1807, los títulos de las comedias que fueron blanco de su sátira, entre ellas algunas de Comella y Zavala y Zamora, e incluso se transcriben los pasajes de aquellas que imitaba, para poner de manifiesto la oportunidad de su denuncia (1868, págs. 94-95); Moratín era perfectamente consciente del carácter circunstancial de su obra, escrita para criticar una determinada fórmula dramática y por lo mismo inseparable de sus demás sátiras, en particular la *Lección poética* y *La derrota de los pedantes*, anterior en tres años escasos la segunda a la comedia que vamos analizando, de las *Exequias de la lengua castellana*, de su amigo Juan Pablo Forner, y de otras; por ello pensaba que no había de sobrevivir a la época de su redacción, pero sí que podría quedar como testimonio histórico acerca del estado del teatro en los dos últimos decenios del XVIII; uno de aquellos «pedantes», el don Hermógenes de *La comedia nueva*, mal consejero de don Eleuterio, fue considerado en la época retrato bastante fiel de Cristóbal Cladera, periodista mallorquín que, como queda apuntado, publicara un análisis poco favorable de *El viejo y la niña* a raíz del estreno de esta comedia.

Con este don Hermógenes forma pareja don Eleuterio, símbolo, etimológicamente, de la *libertad* frente a las reglas clásicas de composición, y personaje en quien se dio por aludido Comella, llegando incluso a presentar una querella, que fue desatendida gracias a varios informes favorables a Moratín y a su estética. Comella, autor fecundísimo y aplaudido, había representado ya, entre otras, dos de las tres partes de su celeberrimo *Federico II*, *La esclava del Negroponto*, las dos *Cecílias* y *El sitio de Calés*, de título muy parecido al del parto del ingenio de don Eleuterio.

¿En qué consiste la crítica moratiniana de los Eleuterios? Me parece reveladora la manera como se expresa el dramaturgo ridículo cuando habla de los protagonistas de su comedia: el emperador, dice, «está lleno de miedo, por un papel [...] El visir está rabiando por gozar de la hermosura de Margarita [...] pues, como digo, el visir está loco de amores por ella; el senescal, que es hombre de bien si los hay, no las tiene todas consigo, porque sabe que el conde anda tras de quitarle el empleo, y continuamente lleva chismes al emperador contra él».

Para resaltar mejor aún esta actitud, Moratín, por medio de don Antonio, cuya distracción predilecta es dar a entender «al mayor idiota que es un prodigio de habilidad», le lleva la corriente, entablándose el siguiente diálogo:

D. Eleuterio: El visir, que la tuvo seis días sin comer, porque ella no quería ser su concubina.

D. Antonio: ¡Pobrecita! ¡Ya se ve! El visir sería un bruto.

D. Eleuterio: Sí, señor.

D. Antonio: Lascivo como un mico, feote de cara, ¿es verdad?

D. Eleuterio: Cierto.

D. Antonio: Alto, moreno, un poco bizco, grandes bigotes.

D. Eleuterio: Sí, señor, sí. Lo mismo me le he figurado yo.

D. Antonio: ¡Enorme animal! Pues no, la dama no se muerde la lengua. ¡Es cosa como le pone!... (I, 3).

Es decir que don Eleuterio habla de los ilustres protagonistas de sus obras como si fuesen personas vulgares, asimilándolas en cierto modo a sí mismo. Prosigamos: según Moratín, las comedias heroicas cuyo último engendro es *El gran cerco de Viena* eran unas malas imitaciones de la tragedia de López de Ayala, *Numancia destruida*. Pero, a diferencia de Ayala, quien describía en su obra los horrores de un largo asedio en unos endecasílabos no desprovistos de cierta nobleza, Zavala y sus semejantes, opina Moratín, han imitado esta descripción «con tan ridículas ideas y en tan ruin estilo que no hay más que pedir en el género trivial, arrastrado y mezquino».

El propósito, pues, de Leandro es demostrar que la asimilación del noble, de la nobleza, por la mentalidad popular se hace en detrimento de su dignidad. don Eleuterio, concluye Moratín, «imitó como pudo el hambre numantina y la puso en coplas de ciego, ni más ni menos que otros lo hacían», o sea que en vez de la majestuosidad de los endecasílabos y de la resonancia épica de la evocación de Ayala, Comella se queda al nivel de una relación prosaica de la escena que quita vuelo al drama, y por consiguiente a los protagonistas de ella. Para quien piensa que una de las funciones de la tragedia es acreditar la idea de una diferencia de naturaleza entre el mundo de los gobernantes y el de los gobernados, don Eleuterio y su original Comella —a pesar de su perfecta ortodoxia «política», conviene afirmarlo— contribuyen a una asimilación que no se armoniza con lo que hoy calificaríamos más o menos de promoción de la imagen oficial de la realeza. El problema no está en si los protagonistas de tragedias clásicas tienen más verosimilitud, en el sentido de mayor fidelidad a los personajes históricos a quienes representan; tampoco reside en una supuesta falta de correspondencia entre los de las comedias heroicas de Comella y los próceres de carne y hueso a quienes fingían en las tablas; tanto Moratín como Comella, Zavala y otros, piensan, convencionalmente, que los nobles y príncipes no pueden ni deben expresarse en el teatro como unos súbditos cualesquiera de Su Majestad; pero la diferencia entre unos y otros consiste en que en opinión de Moratín, Comella-Eleuterio enfoca la «nobleza» a través del prisma de sus preocupaciones cotidianas y de su mentalidad rastrera y aplebeyada. De ahí los numerosos pormenores que se dan en *La comedia nueva* acerca de las coordenadas socioeconómicas del malhadado dramaturgo: éste, se nos dice, era poco antes modesto chupatintas que vendía billetes de lotería —ese «estanco de esperanzas mentirosas», según Cabarrús— en la esquina de una calle cercana al teatro, oficio en que «le iba muy ricamente», es decir, para el que nació, pero que abandonó para correr tras un ilusorio bienestar; luego se mete a paje, casándose en secreto con la criada del amo, la cual le da cuatro o cinco pimpollos; a la muerte del amo, se encuentra «sin oficio ni beneficio, ni pariente ni habiente», según explica el camarero Pipí; un auténtico proletario, pues, que acaba por elegir el oficio de poeta con el fin de «ganar un pedazo de pan para mantener aquellos angelitos y así ir trampeando hasta que Dios quiera abrir camino»; semejante programa —y el estilo con que se nos de-

fine, aunque no sean palabras del mismo interesado— muestran que ahora vende don Eleuterio poesía dramática como antes vendía billetes de lotería. Oigámosle poco antes de que recite algunos trozos de su comedia (lo cual tampoco es casual): no habla más que de «doblonos», de «despachar su género», de «todo el surtido», de «competir», de «gratificaciones», de «rebajas», de la carestía de los comestibles, del vestido, del alquiler de la casa, de vivir con «seis cuartos de callos y medio pan»; incluso «se ajustaría de buena gana para hacer por el precio todas las funciones que necesitase la compañía»; de esta misma «bajeza» acusa Leandro en un poema al comediógrafo José Concha, quien, «haciendo ajustes / con Martínez y Ribera, / ofrece dar el surtido / necesario de comedias; / y Moncín, para quitarle / el aplauso y las pesetas, / hace rebajas...» (*A una señora que le pidió versos*, 1944, pág. 603).

Dicho de otra forma, don Eleuterio, al mudar de oficio, no ha mudado de mentalidad, por determinarla su pertenencia al vulgo laborioso, de lo cual es perfecto testimonio su obra dramática: aunque se vista de seda... Y la propia lógica de su intento le mueve a imitar no a los «buenos» dramaturgos, sino a los más aplaudidos del gran público («y no se ve otra cosa en el teatro todos los días, y siempre gusta y siempre lo aplauden a rabiar»); de ahí el título de su comediación. El público ideal de esas comedias lo constituye, como se verá más adelante, la tía Mónica, protagonista de *El barón*, pero Moratín nos brinda otro ejemplar, más ingenuo si cabe, en la persona de Pipí, el popular camarero del café: éste, que no entiende mucho de reglas ni de teatros, siente más admiración por el dramaturgo y la promoción que parece conferirle su profesión que por sus héroes; y su erudición, por decirlo así, no versa sobre el arte dramático sino sobre el entorno del teatro, las anécdotas de la vida profesional y privada de don Eleuterio, y creo que con esta particularidad ha querido Moratín caracterizar al hombre del «vulgo», cuyos semejantes eran precisamente antes que nada otros tantos «apasionados», según decían entonces, de una compañía o de un actor; y esta particularidad es la que confiere a Pipí, a pesar de su breve aparición en las tablas, su fisonomía inconfundible. Y ahora surge una contradicción o, en términos neoclásicos, una inverosimilitud, tal vez la única en esta obra reducida a dos actos y cuya acción dura de las cuatro a las seis de la tarde, coincidiendo prácticamente con el tiempo de la representación: me refiero a la bronca general que sufre *El gran cerco de Viena* el día de su estreno, a pesar de apreciarla implícitamente Pipí, cuyo gusto coincide evidentemente con el de los aficionados a los dramas populares imitados por don Eleuterio, es decir con los de la mayoría; quien mandaba entonces en los coliseos era el patio, sector más popular y numeroso, y don Leandro dejó justamente constancia en carta a Forner, escrita a raíz del estreno de *La comedia nueva*, del temor que sintió el primer día ante la violenta reacción de la «plebe choriza», esto es, los partidarios de la compañía rival de Martínez, al darse por aludida; en la medida en que el público era el «supremo censor en estas materias», según propia confesión de Moratín, era preciso pues que el de la comedia de don Eleuterio manifestase masivamente su desaprobación, interrumpiendo incluso la función, para dejar corroborada la crítica que de la obra se hace en *La comedia nueva*. Para censurar con eficacia lo que entonces era la regla, no había más remedio ni más lógica que presentarlo como una excepción.

Si los Eleuterios y su público sienten preferencia por personajes «irlandeses,

rusos, escandinavos, ulanos o valacos», con «nombres bien extravagantes que casi todos terminan en *of* y en *graf*», según dice la sensata Mariquita, los encuentran hojeando continuamente «Gacetas y Mercurios», esto es la *Gaceta de Madrid* y el *Mercurio histórico y político*, cuya sección de política exterior, habida cuenta del número reducido de páginas de cada ejemplar, constituía lo esencial de la publicación, y en ella menudeaban los nombres y apellidos de consonancias inhabituales o exóticas que debían de producir en los lectores un efecto algo parecido al de los nombres de próceres extranjeros que salían a las tablas, favoreciendo el vuelo de la fantasía: hojeando por ejemplo el *Mercurio* de 1791 topamos con Reichenbach, Choczin, Staremborg, Kaunitz, Dietrichstein, Finken-stein, Uschikow, etc., que suenan a hermanos gemelos de los Apragin, Mencikoff, Eschulemburg o Neuperg, procedentes de comedias contemporáneas y de los que Moratín apunta un buen número en una de sus notas a *La comedia nueva*; y todos esos personajes venían asociados a grandes acontecimientos políticos, a batallas, ceremonias, que se describían con suficientes pormenores como para que aquella prensa sirviese de catálogo de decorados, de cuadros, de elementos de gran espectáculo de indudable interés para un dramaturgo o un simple aficionado. Comella llevó a la escena su *Federico II* en junio de 1789 unos cuatro meses después de publicarse en el *Diario de Madrid* un *Rasgo de caridad de Federico II, rey de Prusia* y una *Respuesta graciosa del rey de Prusia a la carta de un sacristán*; otras dos anécdotas relativas al mismo monarca aparecieron en la prensa en marzo y mayo respectivamente; el Carlos XII de Zavala era tan conocido de los madrileños de la época por la misma razón, y no es de extrañar que a veces se contentasen algunos autores con escenificar relatos o novelas. Esos apellidos y personajes extraños en el pleno sentido de la voz, pues «ni la lengua sabe pronunciarlos», favorecían indudablemente una tendencia al escapismo, a «correr mundos», como escribe Iriarte en *Los literatos en Cuaresma*, y si bien se mira, el pedante don Hermógenes no se vale de otro artificio cuando trata de impresionar al bueno de don Eleuterio refiriéndose a Marmontel, Escalígero o Vossio, nombres también extraños para el ex escribiente de la lotería, de manera que Moratín respondía a los ataques anteriores de Cladera a *El viejo y la niña* mostrando que el pedante, como el tuerto en tierra de ciegos, no es rey sino entre necios.

La comedia nueva permaneció seis días en cartel con una participación regular, habida cuenta del aumento del precio de las localidades que se debió quizá al cambio completo de programa, lo cual no puede considerarse como un éxito, a pesar de la reseña elogiosa publicada por el *Diario de Madrid* del 21 de febrero; y los silbidos del patio que tanto impresionaron a Leandro quedan confirmados en cierta medida por la escasa participación popular que se observa a partir del segundo día de representación, mientras las localidades de precio más elevado se mantienen a un nivel relativamente alto: el público se dio perfectamente cuenta de que la obra iba dirigida contra una fórmula dramática apreciada de la mayoría; la cazuela, donde se acomodaba la parte más importante del bello sexo, permaneció vacía en las dos terceras partes, exceptuando el primer día: a las mujeres no les interesaba apenas el tema del debate. Siete años más tarde, la reforma autoritaria desde arriba trataría de imponer por decreto, para poco tiempo, lo que no se podía conseguir por la persuasión.

Quien aboga por una reforma de los teatros en *La comedia nueva* es don Pedro, portavoz del autor, hombre de bien cuya adusta franqueza no perdona a los «autores adocenados» que dominan la escena. Este personaje forma pareja y se complementa con otro llamado don Antonio, también partidario de las ideas neoclásicas, pero que a diferencia del primero, mira la vida con indulgencia, «con sentido del humor y con una flemma muy contraria a la irritación de D. Pedro»: como se ha observado, esta idea de contraponer dos caracteres para defender una misma estética procede de Molière, el más admirado modelo, y concretamente de *Le misanthrope*, comedia en la que el bilioso Alceste se opone al complaciente Philinte (Osuna, 1976). En cuanto a la hombría de bien de don Pedro, ideal humano de la época, que le mueve a portarse generosamente con don Eleuterio al final de la comedia ofreciéndole un puesto de empleado, porque «no hay placer comparable al que resulta de una acción virtuosa», conviene observar que si bien «enterneció» al hispanófilo Napoli Signorelli, amigo de Moratín, no deja de situar a don Eleuterio en la dependencia administrativa de su amo, cuyo «buen corazón» genera otra dependencia, afectiva, que se suma a la anterior, garantizando las dos una mayor sumisión del empleado; el despotismo («Yo exijo») toma un aspecto paternal («D. Eleuterio, su mujer y su hermana quieren arrodillarse a los pies de D. Pedro; él lo estorba y los abraza cariñosamente»), para conseguir mejor la resignación del subordinado. Porque una de las lecciones «morales» de la obra es la conformidad con la propia suerte para los que no han nacido para medrar o mandar: don Eleuterio, al reanudar con un oficio parecido al que ejerció anteriormente de escribiente y renunciando a ser poeta, confirma que también él es «hombre de bien»...

La esposa de don Eleuterio, la marisabidilla doña Agustina, sufre un escarmiento análogo al de su marido por motivos parecidos: en la medida en que, por anhelar una promoción social simbolizada a sus ojos por las Letras, desprecia los «ministerios viles y mecánicos» —es decir, las faenas domésticas—, Moratín censura su actitud en nombre de la «naturaleza», la cual se confunde con el sentido común representado en este caso por doña Mariquita; un sentido común que naturalmente aconseja a la mujer de humilde extracción la conformidad con su condición; el autor le hace pronunciar una frase célebre por su comicidad, a todas luces inspirada por el comportamiento de las damas de la aristocracia, a las que los moralistas solían oponer la ejemplaridad de las madres pertenecientes a las capas populares: «para las mujeres instruidas es un tormento la fecundidad». Don Pedro enuncia la moraleja que se le destina en la siguiente forma:

Si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe los oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber, y cuanto conviene a una mujer de su estado y sus obligaciones.

En cierta manera, este personaje moratiniano, si bien tiene alguna deuda con *Les femmes savantes* de Molière, nos trae también al recuerdo otro tipo de mujer que las Armas, y ya no las Letras, distinguen de sus semejantes: me refiero a una categoría de protagonistas femeninas que, desde los siglos anteriores, igualan a los hombres en las hazañas guerreras o políticas, con gran aplauso de las ocupantes de la cazuela, que como es sabido pueden ascender a unas cuatrocientas por

representación. En el mismo *Sitio de Calés* de Comella, la esposa del héroe, doña Margarita, en nombre de la igualdad de los sexos, moviliza a las «buenas matronas» en defensa de la ciudad, lamentando «que la gloria solamente / para los varones sea», y queriendo morir a todo trance para superarlos en la valentía; no resulta difícil imaginar la reacción de un Moratín ante la escena en que Eustaquio de San Pedro, falsamente acusado de traición, se arroja entre lágrimas a los pies de su indomable consorte, la cual se niega desdeñosamente a manchar la espada pasándosela por el cuerpo: se trata lisa y buenamente de un trastrueque de papeles; esas amazonas que «desmienten / su sexo con heroísmo», según afirma la valiente Hesione en *La destrucción de Sagunto* de Zavala, tienen un lejano parentesco con la Agustina moratiniana, a pesar de su elevada condición, porque muchos consideran ya que su intento de superación equivale a poner en tela de juicio la autoridad masculina, y por tanto, una determinada concepción de la familia, es decir, finalmente, del orden establecido.

Ya nos hemos referido a la rigurosa observancia, en esta comedia como en la anterior, de las Unidades de Acción, Tiempo y Lugar, cuyo fin es crear la ilusión de la verdad y asegurar mejor la captación de la moraleja final; para los mismos efectos también se vale el escritor por primera vez de la prosa, una prosa natural —«difícil facilidad»— que, con la de *El sí de las niñas*, había de servir de modelo para los comediógrafos de las generaciones por venir.

7.4.3. *El barón*

Antes de convertirse en comedia en dos actos escasos como *La comedia nueva* (por lo que la calificaría un anónimo contemporáneo de sainete largo), *El barón* fue una zarzuela encargada por Cabarrús a su recién nombrado secretario para el teatro particular de la condesa viuda de Benavente; Leandro, según se desprende de su epistolario, debió de redactarla en pocos meses, durante su viaje por Francia con el estadista, y más por complacer a éste y a la ilustre señora —dándose también a conocer en la escena española— que por inclinación personal, pues como a varios neoclásicos no le gustaba el género lírico en la medida en que consideraba la música en tales obras como un elemento de inverosimilitud, un estorbo para la consecución de la ilusión cómica. Esta versión primitiva, cuyo texto se conserva (Andioc, 1965), no llegó a representarse; unos doce años más tarde, el autor la modificó considerablemente, representándola por fin el 28 de enero de 1803 en el teatro de la Cruz, en el que sufrió una bronca organizada por los partidarios del de los Caños del Peral, cuya junta rectora guardaba rencor a la de reforma de los teatros, creada por el Gobierno a fines de 1799 y a la que perteneció algún tiempo Moratín, por los estorbos que le había suscitado; para colmo, unos veinte días antes del estreno, se representó en el de los Caños *La lugareña orgullosa*, refundición en tres actos de *El barón* por un oficial de caballería llamado Mendoza, como desquite de una mala jugada análoga urdida por la junta de reforma tres años atrás.

La comedia *El barón*, que se imprimió el mismo año de 1803 con dedicatoria a Godoy, despierta al parecer menos interés que las otras cuatro entre los estudiosos. En ella una labradora acomodada y ambiciosa se deja deslumbrar por un

fingido barón con quien quiere casar a su hija a cambio de la promesa de una vida lujosa y de una ilusoria grandeza; queda finalmente desenmascado el estafador y la hija puede casarse con el joven virtuoso a quien quiere. Como se ve, también se trata en este caso de denunciar la opresión de las hijas de familia por unos padres interesados y, de rebote, el anhelo de promoción social ya abordado en *La comedia nueva* con respuesta negativa, y que no constituye por supuesto ningún tema nuevo en el XVIII, pues los mayores dramaturgos del Siglo de Oro dieron ya cabida en sus obras al problema del mestizaje social, consecuencia del ascenso histórico de pecheros acaudalados, llegando a este respecto, como se ha dicho, a un «compromiso contradictorio entre lo antiguo y lo nuevo» (Salomon, 1965, pág. 780). Pero la particularidad del enfoque de Moratín es que, según veremos, éste relaciona, para reprimirlo, el afán de promoción de su protagonista con la influencia ejercida por las numerosas comedias «de teatro» que lo resuelven, como era natural, favorablemente; de manera que *El barón* y *La comedia nueva* tienen más conexión una con otra de lo que a primera vista parece.

La «tía» (y no «doña» como en la zarzuela) Mónica, simple «labradora» viuda de Illescas que dispone de unos doce mil reales, se «come de envidia» ante los menudos privilegios que gozan las hidalgas del lugar, como son el tratamiento de «doñas» y el puesto que tienen reservado en la iglesia, y se siente humillada por la vanidad que ostentan, de manera que anhela no sólo igualarlas sino superarlas, lo cual la predispone a ser víctima de cualquier estafador que le siga la corriente (el tema, muy difundido en el teatro «ilustrado» de la época, es el de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, título que el cómico Manuel García Parra traduce precisamente por *El aldeano hidalgo*); con el impostor, un supuesto barón perseguido y refugiado en el lugar, quiere Mónica casar a su hija Isabel contra el gusto de ésta, intentando elevarse encima de su «humilde esfera» mediante el casamiento desigual; el epígrafe de Fedro que encabeza la primera edición, «Noli adfectare quod tibi non est datum...», no deja lugar a dudas en cuanto a la moraleja y al desenlace de la obra. Por boca de don Pedro, tío de Isabel, Moratín hace una graciosa descripción de los matrimonios aristocráticos fundados en el interés, en negociaciones económicas, y no en el amor de los contrayentes, con el fin de convencer a la ilusa Mónica de la falsedad del amor que finge sentir por Isabel el autodenominado barón y de la superioridad de los enlaces aldeanos que son fruto de una inclinación natural y de un afecto correspondido: no se puede aconsejar mejor a los pecheros que se conformen con su tan envidiable condición... En la zarzuela no se formula esta argumentación con tanta claridad, pues se trata en ella tan sólo de «deleitar» y no de «enseñar» a una gran señora de ninguna manera concernida por ese tipo de lecciones.

La falta que comete, pues, Mónica es comportarse con la «ligereza» de los aristócratas anteponiendo su voluntad a la libre elección de su hija; todos denuncian en efecto su exceso de autoridad, la opresión que sufre Isabel; por ello se suprimieron en la comedia los pasajes de la zarzuela en que se enteraba el espectador de que el casamiento de la niña con su amante correspondido Leonardo lo había dispuesto no la madre, por cierto, pero sí el difunto padre de la joven; este ejemplo arroja no poca luz sobre la supuesta toma de postura de Moratín a favor de la libertad de elección en asuntos matrimoniales; ésta, al parecer, se admite cuando se opone a un proyecto de enlace entre dos clases o estamentos distintos,

o sea un casamiento desigual; pero el proyecto de segundas nupcias de la madre con un primo del supuesto barón, ideado por Moratín en la segunda versión de la obra, redundaba en ridículo de Mónica porque en tal caso ésta ha puesto los ojos en un consorte que pertenece a una clase superior. El amor no es ya el «gran juntador de desiguales», como decía la Lisarda lopesca de *El villano en su rincón* (a que se alude en *La lugareña orgullosa*) y afirmaba por su parte el barón a su víctima. A pesar de todo, no se humilla a la madre arrepentida al concluir la comedia y a diferencia de lo que ocurriría en la zarzuela: es que el nuevo desenlace debe proponer al público —que ya no es el reducido de una casa aristocrática— el cuadro de una familia ejemplar cuya autoridad ejerce la madre en ausencia del padre difunto; por ello se arrodillan ante ella los prometidos esposos, a cuyo matrimonio da la tía Mónica su consentimiento, con arreglo a la ley. El error de la lugareña «ambiciosa» consistió pues en que su «despotismo» no fue «ilustrado», es decir conforme a la «razón», y se ratifica la elección de la joven pareja en la medida en que una Mónica contenta con su suerte debió antes razonablemente tomar la decisión de casar a Isabel y Leonardo, como hizo el padre en la primera versión. Por otra parte, adaptando el viejo tema del menosprecio de Corte y alabanza de aldea, Moratín afirma que el mejor marido para la niña es el joven honrado de su propio medio campesino, y no un petimetre o currutaco de la ciudad, cuya «corrupción» fustiga don Pedro, porque la tía Mónica pensaba que el emparentar con barones le permitiría abandonar su «maldito lugar» y marcharse a Madrid, contra la voluntad del Gobierno, deseoso de poner coto a la emigración rural. De manera que la «superioridad» moral y también el sentido común se atribuyen a los lugareños que critican la actitud de Mónica porque están acordes con el prejuicio ideológico del autor (recuérdese la poca consideración que muestra en cambio Leandro en sus cartas a los labradores de Pastrana, donde tenía una casa de campo, y de otros pueblos de Guadalajara), porque admiten como natural la inferioridad social de Mónica: el pueblo entero critica las pretensiones de la pechera, y la criada Fermina, cuya insolencia no admitiría Moratín si se tratara de una comedia aureosecular o si Mónica no fuera criticable (la advertencia vale también para el viejo criado Muñoz de *El viejo y la niña*), aboga por una inmovilidad jerárquica de la sociedad trasladando al estado llano el prejuicio de la nobleza hereditaria:

¿De dónde le vino a ella, / la locona, emparentar / con marqueses ni princesas? / ¿De dónde? ¿No han sido siempre / en toda su parentela / alta y baja labradores? / Pues ¿qué más quiere? ¿Qué intenta? / ¿Por qué no casa a Isabel / con un hombre de su esfera, / [...] / ... que sea / hombre de bien, que el honor / vale por muchas grandezas? (I, 8).

Pero la realidad era distinta; «todos quieren ser más, y ninguno menos que su vecino», escribía ya en 1777 el economista Felipe Argenti Leis, agregando: «Vemos casi en todos estos reinos que el lujo en vestidos, *aun en una pequeña villa o aldea* [...] no se contenta sino con la igualdad de la Corte; la profusión de las mesas sigue el mismo rumbo [...] con que gastan en un día lo que con decencia bastaba para un mes» (pág. 72). Jovellanos también escribía que el pueblo está pendiente de los hechos de la nobleza, «cuya suerte envidia, cuyos ejemplos

observa y cuyas costumbres pretende imitar aun cuando las censura y las condena» (1944, pág. 496).

Lo más interesante del propósito de Moratín en la refundición de su zarzuela en comedia es que además de censurar unas tendencias que tenían preocupados a los medios gubernamentales, critica también una determinada literatura dramática cuyos efectos vienen a sumarse a los producidos por la vida social en la medida en que ofrece dicha fórmula teatral la realización fantástica de esas tendencias, de esas aspiraciones, a una promoción que la sociedad no concedía más que a contadísimos individuos. Al recibir la primera edición de la comedia de Moratín, el erudito italiano Napoli Signorelli advirtió en efecto que esta obra era «*como una sátira de las demás que en Madrid se representan*» (carta de 16 de abril de 1803, en Moratín, L., 1868, pág. 184). Y el caso es que la lugareña ha vivido en Madrid durante un mes, y no cabe duda de que Moratín quiere dar a entender que ha sufrido la contaminación de los teatros de la Corte, como aquel campesino de Móstoles de *Los literatos en Cuaresma* de Iriarte, que es aficionado a las «comedias de teatro» y va a Madrid a ver una de ellas; el don Pedro moratiniano denuncia efectivamente la responsabilidad del teatro en el sueño dorado de Mónica; dice ésta: «¿Será la primera vez / que un caballero se casa / con una mujer humilde?»; a lo cual contesta el hermano: «¿Dónde has visto / pasiones de esta calaña? / En las comedias, que vienen / príncipes de Dinamarca / vestidos de jardineros / y están de amores que rabian / por alguna pastorcita / [...] / Se casan en fin, y luego / salen con la patochada / de que la tal moza es hija / del duque de Transilvania, / y otros delirios así; / pero en el mundo no pasa / nada de esto» (II, 6).

Esto significa que Mónica piensa que le ha llegado la hora de conseguir ya lo que hasta entonces sólo había creído realizar durante un par de horas a través de los protagonistas de las comedias representadas en un coliseo madrileño. Y para embaucar a su víctima le ha bastado al barón con adoptar la personalidad y la vida de ciertos héroes típicos de aquellas obras, que tampoco escasean en el teatro del siglo anterior, y que suelen ser unos proscritos de ilustre alcurnia obligados por la calumnia a «disfrazar su grandeza / y andar de aquí para allí»; se pueden citar, entre varias otras, la *Justina* de Zavala y Zamora, *El huérfano inglés*, traducida por Iriarte, *Por amparar la virtud olvidar su mismo amor*, también de Zavala, *La bella Pamela inglesa*, de autor desconocido, *Cecilia* y *Dorsán* de Rodríguez de Arellano, escrita después de concluida la refundición de *El barón*, a las que se puede añadir la traducción de *L'Ecosseise* de Voltaire por Iriarte. En algunas, como la ya citada del *Huérfano inglés*, el proscrito, después de recobrar su verdadera identidad, casa con una pechera; en *El preso por amor o el real encuentro* de Valladares, el casamiento desigual se soslaya gracias al ennoblecimiento de la pechera por el rey; en la mayor parte, la famosa anagnórisis permite evitarlo *in extremis*, pero para el público acostumbrado a esas intrigas, el reconocimiento final de la nobleza del presunto pechero viene a ser no una justificación *a posteriori*, sino como una consecuencia necesaria, podríamos decir, del amor de la pareja de protagonistas, que «todo lo iguala», según decía el barón. Tampoco hay necesidad de reconocimiento en el *Juan Labrador* de Matos Frago, que sigue poniéndose en cartel de vez en cuando en el XVIII, pues en ella la protagonista, hija del «villano en su rincón», se niega a casarse con el lugareño que

le destina su padre, y después del acceso a la hidalguía de toda la familia recibe de manos del rey un esposo de ilustre alcurnia; a lo mismo aspira la Mónica moratiniana, cuya ingenuidad en este caso se nos presenta como escénicamente verosímil porque la literatura contemporánea ofrece muchos casos de pecheros que consiguen inesperada y repentinamente —cuando no es por arte de birlibirloque como en tal o cual comedia de magia— ascender al nivel de los próceres; así por ejemplo en *El premio de la humanidad* de Zavala, en la que una familia de campesinos admite en su casa a un mendigo que más tarde resultará ser el mismo zar disfrazado —como aquellos «príncipes de Dinamarca» a quienes alude el don Pedro de *El barón*— tomando al hijo menor bajo su protección. Por ello no parecerá descabellado asociar el éxito popular de este tipo de peripecia con el de la lotería, instituida en 1763, y que Cabarrús condenaba porque alimentaba la esperanza de una promoción casual y repentina, milagrosa, por así decirlo, desanimando en cierto modo a los que no tenían más disyuntiva que «la miseria y el honroso trabajo». Son análogas las «desatinadas ilusiones» y «dichas mal imaginadas» que don Pedro censura en su hermana; por no citar más que una comedia de magia, recordemos que la celeberrima *Marta la Romarantina* de Cañizares, cuyo éxito no se desmintió hasta principios del XIX, contaba el caso de una joven de modesto origen que llegaba a casar con un barón; de la influencia de la literatura en los sueños de promoción de los humildes se hacía ya eco el pastor Pedro Vayalarde, héroe de la no menos famosa comedia de Salvo y Vela:

Entre tanto que el ganado / perlas bebe entre esmeraldas, / las novelas y los libros / en que leo mientras pastan / ¿no me acuerdan tantos héroes / que los elevó su fama / desde el cayado al bastón, / desde el pellico a la grana? / Pues ¿por qué yo no pudiera?

La muerte de Ana y Sindham, provocada por su desigualdad social en *Las víctimas del amor* de Zavala, suscitaba en el público una emoción que cobraba valor de implícita protesta; tres años antes del estreno de la obra de Moratín, *El amor y la intriga* de Schiller, soslayaba aún menos el problema, pues en ella la doble muerte de los amantes socialmente dispares y en este caso francamente rebeldes es consecuencia directa de su lucha contra el prejuicio de la igualdad y sus defensores. Por ello la idea que don Pedro se forma del amor en *El barón* se opone totalmente a la popularizada por las comedias de éxito, es decir una pasión irresistible que desafía la jerarquización o, como dijera un ilustrado, a la «razón»: «No es ya el amor un afecto / violento que nos inflama».

De este amor «decente», que es también la antítesis del calderoniano tal como lo interpretan los neoclásicos, da una buena definición Trigueros en *Los menestrales*, obra premiada en un certamen oficial en 1784:

Clara canta: / Cuando amor arde en el pecho / de un honesto corazón / arde mucho y quema mucho, / mas no ofusca la razón.

Justo canta: / La delicia del cariño / racional es la mejor.

Rufina canta: / El incendio moderado / dura más y arde mejor. / [...]

Clara y Rufina: / Dichoso el que amor templó (II, 3).

En la segunda versión de su comedia, Moratín convierte al falso barón de estudiante de teología en pícaro de Triana (lo cual parece ser un recuerdo de *Los menestrales*, indudable fuente de inspiración de la obra), entre majo y gitano, y es que el comportamiento del impostor tiene que descubrir al hombre de la plebe que trata de imitar a los grandes; es decir que el barón se forma de la nobleza la misma idea que Mónica, la que ofrecen diariamente las comedias heroicas; el barón actúa pues como un protagonista, y la lugareña como una espectadora, de la comedia de cualquier Eleuterio. La lógica de su estafa obliga al barón a hablar con familiaridad de sus supuestos parientes y de los altos personajes con quienes finge tratar a diario: «Piense lo que le parezca / el de Siracusa, y diga / el senescal lo que quiera», dice de ellos; y de un hospodar de Valaquia: «Pues ved qué gusto / nos dará, que si mañana / llegase a faltar el tío, / todos sus bienes los haya / de gozar aquel mastín. / [...] / Pues por eso se pensaba / hacerle una burla; el tío / está en lo mismo y se allana / a todo. El fin es casarle; / [...] y el otro / se queda tocando tablas.»

Deseosa de «arrimarse a los buenos», la tía Mónica va a adoptar la misma actitud, es decir que su familiaridad al evocar a su futura parentela equivale para ella a una asimilación anticipada. Así es como Moratín trata de sugerir que la imagen familiar e incluso vulgar que ofrecen de los príncipes y de los grandes los protagonistas de las comedias heroicas redunda directa o indirectamente en descrédito de aquéllos y de sus iguales en la sociedad real, siendo por lo mismo de pernicioso ejemplo para el pueblo. Al mismo fin concurre, y no por casualidad, según queda apuntado, la familiaridad con que Moratín hace que se exprese don Eleuterio al evocar a los protagonistas ilustres de su comediación.

En la comedia de indudable ortodoxia de Trigueros que arriba se cita, el afán por conseguir la hidalguía o cualquier ascenso al estamento nobiliario se define como consecuencia del prejuicio que mueve a despreciar «las artes y los artistas (en el sentido que tenía entonces la voz) por un efecto inmediato de la falsa idea de la nobleza», por lo que en *Los menestrales* salen dos figuras ridículas complementarias, Cortines, por una parte, «maestro de sastre en traje de caballero», como si dijéramos, el «bourgeois gentilhomme» («plebeyo metido a noble», le llama un contemporáneo), y por otra el hidalgo linajudo Pitanzos, símbolo de la «vanidad», esto es, de la creencia en la incompatibilidad de la nobleza y de los «oficios mecánicos»; entre los dos urde sus embustes otro falso barón, ex zapatero que a pesar de sus esfuerzos por imitar a la buena sociedad, sólo canta y baila bien una popular tirana: así se nos sugiere que por ley natural el plebeyo no puede desmentir su condición, y que por consiguiente no debe abandonar el trabajo «útil» por correr tras una ilusión perjudicial para la economía del país.

7.4.4. *La mojigata*

La mojigata, que se empezó a idear en 1787, se estrenó en el teatro de la Cruz el 19 de mayo de 1804, permaneciendo once días en cartel con buenas entradas al menos durante los seis primeros e imprimiéndose el mismo año con dedicatoria a Godoy. Se han aducido como fuentes de esta comedia *Los adelfos* de Terencio, *Guárdate del agua mansa* de Calderón, el *Tartuffe* de Molière, y sobre

todo, *La escuela de los maridos* del mismo, que Moratín había de adaptar durante la Guerra de la Independencia, y *Marta la piadosa* de Tirso de Molina. En dicha obra se enfrentan dos pedagogías, o por mejor decir se ven las resultas de dos maneras opuestas de educar dos hermanos a sus hijas, tema predilecto de Leandro; Clara, bajo la férula opresiva de un padre, don Martín, quien por otra parte quiere meterla en un convento para apropiarse la herencia de un primo que a ella se destina, finge la devoción para protegerse y acaba convirtiéndose en hipócrita, tratando incluso de casarse a todo trance con un calavera, mientras que la «señorita bien criada», Inés, queda premiada.

Por ello nos va informando el autor, por medio de varios personajes, de lo que se ha llamado la «historia clínica» de Clara (Sebold, 1978), es decir la de la influencia progresivamente determinante, en la modelación de su carácter, del continuo ambiente de temor en que ha sido educada y que, como era de prever, ha resultado contraproducente. Así se lo dice al «indiscreto» don Martín su hermano don Luis: «Tu rigor produjo sólo / disimulación, cautelas; / la opresión, mayor deseo / de libertad... / Y así que adquirió destreza / para engañar a su padre, / le engañó.»

Esta es exactamente la relación de causa-efecto que Clavijo y Fajardo creía descubrir unos cuarenta años antes entre el «despotismo demasiado duro y violento» de los padres de la comedia áurea que imponían los novios de su gusto a sus hijas, y la reacción de aquellas «pobres muchachas», tan criticadas por los neoclásicos, que a consecuencia de ello procuraban «proveerse por otros medios». Uno de estos medios, lo bastante difundido en la época como para que se haya considerado necesario legislar sobre él, lo eligió por aquellos mismos años Antonio Alcalá Galiano, según nos cuenta en sus *Memorias póstumas*: ante la oposición de la madre que tenía formado el proyecto de casarlo con una muchacha bien dotada, don Antonio, enamorado de otra, alquiló los servicios de una vieja que consintió ante el vicario en el matrimonio de su supuesto hijo. Más aún: años después, la verdadera madre, «muy pagada de su nobleza» pero sólo de mediana hacienda, tuvo que resignarse a casar a su hija con un simple empleado de comercio, es decir a admitir un casamiento desigual; mas para salvaguardar las apariencias de la dignidad familiar, ella misma impuso la manera de proceder antes elegida por el hijo, simulando una unión clandestina efectuada contra su voluntad: la hermana de Alcalá Galiano fue, según la terminología vigente, sacada por la justicia y depositada (esto es, en otra casa de confianza), y así pudo verificarse el enlace... El viajero francés Bourgoing afirma que ese medio de hacer caso omiso del veto paterno se daba con frecuencia en aquellos tiempos; en 1780, un sainete de Ramón de la Cruz, *El juez de letras*, ponía en escena una pareja que lograba casarse contra la voluntad de un padre demasiado autoritario gracias al depósito eclesiástico. Pero volviendo a Alcalá Galiano, que era aún menor de edad, conviene evocar una de las consecuencias más obvias de aquellas uniones, y es que la familia política animó al joven para que asumiera sus responsabilidades exigiendo la parte del patrimonio que le correspondía, a lo cual tuvo él sin embargo la entereza de negarse; son los famosos «pleitos por intereses» entre padres e hijos, verdadera plaga de la nobleza que lamenta Cadalso, y que Floridablanca, en su *Instrucción reservada*, atribuye precisamente a la «pasión desordenada» que preside los esponsales.

La mojigata moratiniana piensa elegir la misma réplica que Alcalá Galiano para salir de apuros; es lo que el criado Perico califica de «bodorrio clandestino»: Clara y el calavera don Claudio firman en efecto una obligación de matrimonio, curiosa mezcla de estilo administrativo y familiar adaptada a la personalidad del pretendiente, y después de cumplido este requisito, ya no es posible dar marcha atrás, como lo evidencia el desenlace, pues el compromiso se considera legal y definitivo; y por si surgiera un obstáculo de última hora, la joven tiene planeada ya la solución adecuada: «Y si nos apuran, / *Fuga, depósito...*»

Este recurso final al vicario se evoca en *No puede ser el guardar una mujer* de Moreto, varias veces repuesta en los teatros madrileños; con la fuga quiere también resolver un problema análogo el galán de *El sueño* (1806) de Enciso Castriellón. En cambio, cuando el joven Fermín de *La librería* de Iriarte proyecta un rapto, le contesta su amante, a fuer de «señorita bien criada», que éstas son «prontitudes de la mocedad» incompatibles con el decoro, «por más injustamente que procedan» con ella sus tíos y tutores.

En esta obra de juventud, Moratín expone con mucha mayor claridad que en *El sí de las niñas* el peligro que amenaza a la autoridad paterna que degenera en tiranía; con la Clara de *La mojigata*, y a diferencia de lo que ocurre en la última comedia de don Leandro, estamos en presencia de una rebelión abierta contra dicha autoridad («Estoy muy harta / de sufrirle...»), y ésta es la razón fundamental por la que, también a diferencia de sus semejantes, las dos Isabeles y la Paquita, la hipócrita sufre un castigo en el desenlace. Ella es, en efecto, la verdadera y única culpable en último extremo, a pesar de la pedagogía violenta de don Martín, que convirtió sus «excelentes prendas» en continua doblez, a pesar de las atenuantes que hay en favor de una joven que fingió para su tranquilidad, y a pesar del disgusto final del padre indiscreto: «Ella quede castigada, / nosotros no, ni al delito / suyo tu deshonra añadas», le dice don Luis a su hermano; porque en primer lugar, según agrega como portavoz del autor, «las hijas bien educadas» se conforman con la clausura impuesta por decisión paterna; también se deben conformar con el marido que les den, ya que antes, el mismo don Luis, dirigiéndose a su sobrina, le decía: «Joven hay en Toledo / de buena sangre, de honradas / prendas, y alguno hallaremos / para ti.»

(Este don Luis, por muy «liberal» que se muestre con su propia hija, entabla negociaciones sin noticia de ella para tratar de casarla.) Además, queda justificada la pésima educación dispensada por don Martín por el amor paternal; oigamos al «moralista» don Luis en el texto más antiguo: «para abonarte / ninguna disculpa basta; / tu padre no te ha sabido / dirigir, pero juzgaba / hacer lo mejor; tu padre / te educó con ignorancia, / pero te quiso, te quiso / tanto que su amor llegaba / al fanatismo...»

Lo cual significa que el padre tiene incluso el derecho de hacer infeliz a su hija por equivocación, y ésta ninguno. Al anunciarle su tía: «tú tomarás el novio que te den», la heroína de *La librería*, ya citada, responde: «Sí, señora. Yo obedeceré en este asunto como en otros.» La obediencia, o la humildad, que en este caso es lo mismo, viene a ser la única actitud legal o moral frente a los decretos del padre en *La mojigata*; decía don Luis en el texto primitivo:

Sí, tú le matas porque / no opusiste la constancia / a su rigor, la humildad / verdadera, no afectada / [...] / Esas son todas las armas / con que deshace una hija / la furia más obstinada / de un padre...

No queda entonces más remedio que esperar a que el padre mude de parecer; se trata simplemente de la adaptación a la cédula familiar del acatamiento a los fallos de la Providencia o a los del monarca absoluto, «padre de sus vasallos» (recuérdese a este respecto la posición de Jovellanos en *El delincuente honrado*). La misma humildad o «ciega obediencia» lleva precisamente a casarse contra su gusto a doña Mariana, heroína de la ya evocada comedia de Díez González, *El casamiento por fuerza* (1795); el padre descubre demasiado tarde su error y se arrepiente, pero la hija le tranquiliza prometiéndole hacer todo lo posible para salvaguardar la paz del hogar. Y el autor, como censor de su propia obra, comenta que los padres no deben violentar la voluntad de sus hijos «cuando ésta procede arreglada a razón y justicia», y que la infeliz Mariana «conoce la ternura de su padre, que procedió ciego, ve que no hay más remedio que el de vivir como mujer en quien deben prevalecer el honor y las virtudes cristianas con que la han criado» (Biblioteca Municipal, Madrid, 1-98-14); en la medida en que sólo el padre tiene derecho a fallar sobre si tiene o no tiene «arreglo a razón» la voluntad de su hija, la limitación de su poder omnímodo es meramente verbal y gratuita, y la única solución propuesta como ejemplar es la conformidad con la coacción impuesta por el medio social, que otros llaman humildad: «Claudio, en toda la tierra / no hay cosa más sublime / ni de valor más grande / que la mujer humilde», cantaba Moratín padre en una anacreóntica (1944, pág. 6).

La culpa de doña Clara consiste, pues, en preferir la libertad, censurada bajo el nombre de «soberbia», a la humildad, y esta actitud responsable es la que se castiga sobre todo, mucho más, de todas formas, que la fingida humildad impuesta por la coacción y con la que se contentaba por cierto el padre. De todas formas, Moratín y la mayoría de sus contemporáneos desconfían del bello sexo y tienen por ley objetiva su doblez («... la honesta / sencillez, prenda que falta / a vuestro sexo engañoso»), lo cual supone cierta supervivencia del pasado y es también consecuencia de la lenta emancipación que desata el entusiasmo de las espectadoras de la cazuela ante ciertas obras teatrales «feministas». Don Martín, todo bien mirado, se ha propasado simplemente en la dosificación de su autoridad, por lo que la sumisión de su hija pasó de consentida a fingida, y la autoridad paterna del grado más elevado a su propia negación. De las miras interesadas de don Martín se ha olvidado sintomáticamente el autor en el reparto de premios y castigos del desenlace; más aún: gracias a un chantaje económico permanente, los «buenos» se aseguran de que la mojigata será en adelante virtuosa ¡por interés! Es, con menos precauciones verbales, la misma actitud que la de don Pedro con el poetastro en *La comedia nueva*; y en ambas obras, el favorecedor, con anuencia del autor, como es natural, se enternece ante su propia beneficencia...

Quintana publicó en su periódico *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* una interesante crítica de la comedia, seguida de una defensa anónima que Moratín se apresuró a declarar escrita por mano ajena, negándose a entrar en una

contienda por lo demás siempre llena de urbanidad. El autor del *Pelayo* analiza en particular la técnica de la obra, poniendo de manifiesto una serie de lances que él considera insuficientemente conectados con la acción principal y lo que le parece exagerado en la descripción de las travesuras de don Claudio, pero duda sobre todo si el fin moral de la obra, como sustenta por otra parte el defensor, es verdaderamente que «el que oprime y tiraniza, sea padre, sea esposo, sea maestro, no debe esperar más frutos que disimulo, engaño y alevosías», porque si nos atenemos a los últimos versos de la obra, «distinguir la virtud verdadera de la falsa, tal es la moralidad con que la comedia se termina. La pintura de la hipocresía es el medio elegido para conseguir este fin» (*Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 2, XII, 1804, pág. 363); lo comprueba la sentencia de Publio Siro que sirve de epígrafe: «Malus, bonum ubi se simulat, tunc est pessimus»; por lo que concluye que Moratín quiso pintar la hipocresía y no la simple mojigatería o gazmoñería, y en este caso su pintura carece de vigor. Sin embargo, para un Clavijo y Fajardo, «hipócritas» y «beatas» son ya voces prácticamente sinónimas, es decir que se refieren a mujeres que afectan «la modestia, la virtud, la decencia, la discreción y el pudor» (*El Pensador*, II, XVIII, pág. 140), sin mencionar, como se ve, la religión; también está documentada en el *Diccionario castellano* de Terreros una segunda acepción que corresponde a la anterior definición; ya en 1790, en una reseña de *La señorita malcriada*, el periódico *La espigadera* alude sin nombrarla a *La mojigata*, en que «una hija gazmoña engaña con sus hipocresías a un padre crédulo» (núm. 14, pág. 56); de manera que el problema está mal planteado en las *Variedades*: Moratín critica una determinada forma de educación, pero para él la mayor responsabilidad del comportamiento de Clara recae, como queda dicho, sobre ésta y no sobre el padre que tan mal la educó, y esto es lo que falsea la perspectiva de Quintana, el cual, como le reprocha el defensor de la comedia, tiende a infravalorar la gravedad de los actos reprobables de la joven. El epígrafe, los fingimientos de Clara y la moraleja no atenúan el alcance pedagógico de la comedia; afirman como un postulado la peligrosa doblez de la mujer, que la pésima educación recibida no ha hecho más que desarrollar. De modo que con razón escribía Juan de Dios Gil de Lara, a principios del siglo XIX, que no es «*La mojigata* una imitación en manera alguna del *Impostor* (esto es: *Tartuffe*) aunque su objeto sea satirizar la hipocresía; muchas más cosas tiene parecidas a *La escuela de los maridos*», de la que Moratín hizo un arreglo en 1812. Además, la acusación de insuficiencia formulada por Quintana no es únicamente de carácter literario: «ya debe aspirar a más: debe *dar la ley y no recibirla*, pintar en más grande, perseguir *otra clase* de vicios que los que ha ridiculizado hasta ahora [...] y marchar *atrevidamente* a ser el primer pintor de los desvaríos de su siglo», lo cual significa que Moratín se ha limitado hasta la fecha a hacer un papel de portavoz de una ideología patrocinada más o menos oficialmente por los medios próximos al Gobierno y que algunos, entre ellos Quintana, consideran caducada su crítica por no entrañar una verdadera denuncia política; la «hipocresía», para un Jovellanos o un Quintana, no tenía el sentido relativamente lato que se le da en *La mojigata*; servía también para designar, en el lenguaje prudentemente conceptual de la época, a la reacción clerical, con la Inquisición al frente: conviene te-

nerlo presente cuando se trata de comprender la acusación de debilidad o insuficiencia formulada por Quintana en su reseña de la comedia moratiniana.

Aunque Moratín solía podar y pulir constantemente sus producciones, es probable que no pocas supresiones y modificaciones sufridas por el texto manuscrito antes de imprimirse se debieron a la simple prudencia, según se puede observar en las variantes que se dan en nota en la edición de la Biblioteca de Autores Españoles, y en las que el autor «expone sin equívocos su parecer, muy poco entusiasta, sobre la vida en religión, diciendo verdades como tomos que sólo a los pazguatos podían alarmar»; la comedia se publicó el mismo año de su estreno, con dedicatoria a Godoy, como *El barón*.

7.4.5. *El sí de las niñas*

El sí de las niñas, comedia en tres actos y en prosa editada en 1805, es la obra maestra de Moratín; Larra la consideraba de una perfección técnica tal, que era capaz de desanimar a los dramaturgos principiantes; y antes que nada, importa recordar que, según queda dicho en la introducción, ninguna comedia había sido tan aplaudida en la cuarentena de años anterior a su estreno del 24 de enero de 1806 en el teatro de la Cruz, al menos durante tantos días consecutivos (veintiséis) y con entradas importantes hasta el último día.

En ella se vuelve a tratar el gran tema moratiniano: doña Francisca sale del convento, donde se educaba, para casarse con un rico sesentón, don Diego, por decisión de una madre venida a menos, quejicona y autoritaria. La niña, que está enamorada de don Carlos, joven militar sobrino del viejo, pide auxilio a su amado; acude éste, y al descubrir que su competidor es su tío y tutor, resuelve con dolor renunciar a Francisca por respeto al cabeza de familia, pero don Diego también se muestra por su parte capaz de sacrificarse, y casa a los amantes.

Durante su estancia en Italia en 1792 a 1796, Leandro destruyó una comedia intitulada *El tutor*, que no gustó a Esteban de Arteaga, y han pensado algunos que *El sí de las niñas* procedía de esta obra malograda. A raíz del estreno se afirmó que la comedia no era más que una obra inédita del padre del autor; otros decían que era plagio de una pieza francesa, *L'oui des couvents* (*El sí de los conventos*), título algo raro por cierto; otros por fin mencionaban una obrita en un acto del francés Marsollier, *Le traité nul* (*El contrato anulado*), representada en París en 1797 y traducida al castellano en 1802; existen semejanzas formales entre ambas obras, en las dos también se plantea el problema de la libre determinación de la mujer en asuntos matrimoniales, aunque en la francesa, destinada más bien a deleitar que a enseñar, por decirlo con la terminología de los neoclásicos, no tiene tanto desarrollo; pero por tener ya redactada Moratín su comedia en 1801, resulta difícil saber con toda certeza si se inspiró en el original o en la versión española. Mayor influencia tuvo, según advirtieron Sánchez Esteban y después Gatti (1941), una comedia en un acto de Marivaux, *L'école des mères*, que se había traducido al castellano, pero sin menoscabo de la profunda originalidad de Moratín que supo crear, como se ha dicho, un clima humano diferente. También es de tonalidad distinta *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, comúnmente citada entre los posibles antecedentes de *El sí de las niñas*.

En cuanto a las resonancias autobiográficas de la obra, parecen menos evidentes de lo que se ha pensado algún tiempo si nos atenemos exclusivamente a las relaciones sentimentales del autor con Paquita Muñoz, pero es indudable que una infinidad de pormenores en lo que a caracteres, comportamiento, ambiente y diálogo se refiere proceden del entorno cotidiano del autor y contribuyen a fundar el realismo de su comedia (Sebold, 1980).

Ya nos hemos referido, a propósito de *El viejo y la niña*, a la Pragmática de 1776 que reforzaba la autoridad paterna sobre los menores de veinticinco años, y por otra parte mandaba, al menos teóricamente, a los padres que diesen el consentimiento al matrimonio de sus hijos si no tenían «justa y racional causa para negarlo». La comedia de Moratín, como otras de su época y varias del mismo autor, proponía una solución para este problema que la legislación dejaba finalmente pendiente, pues si bien se mira no se prohibía a los padres casar a sus hijos contra su gusto.

A diferencia del don Roque de *El viejo y la niña*, el solterón acaudalado don Diego toma toda clase de precauciones para asegurarse de que su prometida esposa ha sido bien educada y se casa sobre todo sin repugnancia, es decir que la prudencia de su carácter le predispone a desengañarse cuando haga falta y tomar una decisión conveniente aunque dolorosa. En cambio, a doña Irene, por interesarla ante todo el aspecto económico de la boda, ni siquiera se le ocurre pensar que su hija pueda manifestar disconformidad. Figura más compleja que su antecesor, don Diego es el verdadero protagonista de la comedia, y, como es lógico, el encargado de exponer las ideas del autor y enunciar la moraleja.

Otro personaje fundamental, más por lo que representa que por su riqueza «psicológica», es el joven don Carlos. Algunos críticos de la época extrañaron —y esta opinión tiene aún partidarios en la actualidad— la aparente incoherencia entre su valor en el campo de batalla, varias veces encarecido en la obra e incluso premiado por el rey, y la timidez que muestra ante el tío, hasta el punto de abandonar a su amada por no ofender a don Diego. Casaldueiro ya sospechó que no había tal inconsecuencia en el personaje moratiniano (1957). El autor quiso en efecto ilustrar en un mismo individuo dos actitudes que él consideraba complementarias, no contradictorias, y se insiste tanto en el valor y demás prendas de don Carlos precisamente para que el espectador no cometa el error de confundir la sumisión «filial» del joven con una cobardía congénita. Es que la idea que se formaban no pocos españoles del galán era la que seguían popularizando las comedias del Siglo de Oro (regularmente puestas en cartel hasta entonces y cuyos autores, esencialmente Calderón, simbolizaban la España gloriosa y aristocrática), esto es, la de un joven apasionado y valiente, capaz de atropellar ciertos convencionalismos sociales por una mirada, de sacar la espada en asuntos de su edad, es decir de amor, celos y honor (infringiendo la ley sobre duelos reiteradamente promulgada por los Borbones; véase *El delincuente honrado*); en suma se trata de un joven que en la óptica de los ilustrados, o de los partidarios del absolutismo, obra como delincuente, o cuando menos como bárbaro, mientras los nostálgicos lo tienen por un dechado de españolismo. Moratín y sus amigos temen que el «mal ejemplo» de estos galanes contribuya a favorecer la desobediencia a la autoridad pública y privada, es decir, el desorden, y el héroe ejemplar que conciben es tan valiente como sus antecesores, pero su valentía se

contiene en los límites de la legalidad; imitando en la esfera inferior de la comedia a los héroes de tragedia o a los buenos consejeros de éstos, don Carlos es un joven capaz ya de dominar sus pasiones en vez de ser dominado por ellas, para salvaguardar unos principios tan esenciales como son la autoridad del cabeza de familia y la del Gobierno al que éste representa en su casa. Al acercarse el desenlace, el joven interviene con mucha firmeza, como sus abuelos calderonianos, para proteger a su novia de la cólera de la madre burlada, porque antes de correrse el telón conviene que se porte como cabeza de familia potencial que es ya; pero se advertirá que no por ello deja de pedirle a su tío —no a la madre, que se ha desacreditado— que disculpe su atrevimiento. El amante verdaderamente cobarde no es don Carlos, sino el don Claudio de *La mojigata*. Ello nos permite comprender por qué elige don Carlos ocultar su identidad bajo el seudónimo de Félix de Toledo, «nombre que dio Calderón a algunos amantes de sus comedias», como se puntualiza en la primera edición; frente a este héroe prestigioso para unos y peligroso para otros se define el nuevo galán. Por ello también, cualquiera que sea su abolengo literario, hace el ordenanza Calamocha de su amo ausente una descripción graciosa que corresponde a la de un enamorado del XVII, «celoso, amenazando vidas... Aventurado a quitar el hipo a cuantos le disputen la posesión de su Currita idolatrada», para que resalte mejor a partir del acto segundo la originalidad de don Carlos. Al mismo efecto concurre la serie de bravatas que suelta el ordenanza, como si fuera portavoz de su jefe, contra el aún no identificado novio de Francisca: «Pero el novio, ¿trae consigo criados, amigos o deudos que le quiten la primera zambullida que le amenaza? [...] Mira, dile en caridad que se disponga, porque está en peligro [...] es necesario que mi teniente venga a cuidar de su hacienda, disponer el entierro de ese hombre.»

Se trata sintomáticamente del lenguaje de un majo (véase cualquier sainete de Ramón de la Cruz, y quizá mejor *El majo de repente*, en que un criado hace también un retrato impresionante de su amo petimetre que desea imponerse a los majos); y es que en la óptica de un neoclásico, del «rompe-esquinas, mata-siete, perdonavidas» calderoniano (como escribía el padre de Moratín) al majo hay poco trecho. Para tratar de comprender —de comprender, digo, pues un juicio de valor es solución fácil que no arroja ninguna luz— esta asimilación, bástenos trasladarla a la época actual, en la que para unos será moderno caballero y para otros vulgar malhechor un protagonista de película policíaca, bélica o de aventuras, o su equivalente real. Calamocha parodia pues un personaje, y tal parodia previa es lo que la sonrisa cómplice del espectador había de ratificar para apreciar mejor después por contraste la novedad, la ejemplaridad, de don Carlos, modelo de galanes; como queda dicho, no hubo unanimidad en las apreciaciones: hubo naturalmente quien consideró «fría y nada correspondiente a los preparativos que anteceden» (BN, ms. 12.963-3, transcripción de Moratín) la escena de la entrevista de Carlos y Francisca, en que el amor —tan convencional, digámoslo, como el calderoniano— no se expresa con aspavientos ni cañoneo de metáforas porque no es ya, según se explica en *El barón* para edificación de las masas, «un afecto / violento que nos inflama». Esto significa simplemente que las costumbres del medio al que pertenece don Leandro admiten con dificultad ciertas manifestaciones de una mentalidad tenida por anticuada. A diferencia del don Félix de Toledo de *También hay duelo en las damas* de Calderón, que no

consigue, según dice, «amarrar el albedrío a la razón», don Carlos, sin experimentar una pasión más tibia, se muestra capaz, por decisión de Moratín, de anteponer la «razón» al «albedrío» cuando hace falta; es, como acertadamente dijo Alberto Lista, «un amante de Calderón tal como lo puede sufrir el siglo presente». En suma, la comedia neoclásica trata de infundir en el espectador, como hace la tragedia a nivel más elevado, la idea de una virtud que viene a reducirse al control de los propios impulsos naturales; a falta de mejor comparación, recordemos a este respecto la frecuencia con que en nuestra propia época cualquier régimen totalitario se acompaña de una represión en lo que a relaciones entre ambos sexos se refiere: acostumbrarse el individuo a la autorrepresión puede considerarse un buen aprendizaje para su papel de súbdito obediente: «Los primeros movimientos —escribía un epígono de Moratín, marqués de Casa Cagigal— son casi imposibles de reprimir, si una costumbre no interrumpida de vencer no nos hace dueños de nosotros mismos.»

Pero llega un momento en que don Carlos reacciona contra la actitud de su tío, atreviéndose a decirle que el sí que le ha de dar Francisca no significará que haya dejado de querer a su amante: este movimiento inhabitual, y como tal, disculpable, está destinado a mostrar, con cierta delicadeza, cuál es la consecuencia posible de esos casamientos, que sólo se evita en *El viejo y la niña* gracias a la honestidad de la esposa infeliz; este impulso sorprendente lo califica enojado don Diego de «temeridad», con la misma voz, adviértase, de que se valió don Carlos para calificar su movimiento instintivo de agresividad, inmediatamente reprimido, contra un desconocido rival; por este desacato de una gravedad bien dosificada, limitada por el autor, se sugiere que la autoridad paterna tiene también, por su parte, un límite que más vale no rebasar, pero se consigue sin que sufra ningún menoscabo la dignidad del sobrino ni la del tío y tutor, pues cada uno debe conservar su ejemplaridad en la esfera que le corresponde: toda esta escena, como muchas otras por cierto, está compuesta con una maestría técnica difícilmente superable.

Si don Diego y don Carlos se muestran unos «hombres de bien» capaces de altruismo, no así doña Irene, madre de Francisca. Sobre esta señora ejerce una influencia determinante su parentela casi exclusivamente eclesiástica que la saca de apuros económicos; para dar mayor realce a esta dependencia de doña Irene, que la criada califica de gazmoñería, Moratín le da por compañero inseparable un tordo que no sabe sino rezar el *Gloria Patri* y la oración del Santo Sudario. Las tías monjas ejercen una presión permanente sobre su sobrina para que case con don Diego, de manera que lo que se sugiere es que son una misma cosa el ambiente clerical que rodea a la madre y la decisión antinatural que toma ésta para su hija; de ahí los nombres burlescos de las monjas, Circuncisión, Trinidad, también Angustias en la primera edición, a los que don Diego añade Soledad y Candelaria en un momento de exasperación —y poco gratos al Santo Oficio (Andioc, 1989)—, destinados a aludir a un mundo ajeno al de los amantes, porque en él no se comprende que el matrimonio y la clausura son dos maneras distintas de tomar estado. El resto de los parientes son un pedante famélico, modesto empleado del fisco, un regidor y un electo obispo de Mechoacán que, naturalmente, murió en olor de santidad y constituye, con el retrato de unos antepasados, lo poco que le queda a la nostálgica y vanidosa doña Irene de un

pasado esplendor; así pues, la madre se define como portavoz de un conservadurismo mezquino que recae sobre el concepto que se forma de la educación y del matrimonio; por algo también se nos dice que enviudó tres veces, y que el primer marido le llevaba casi cuarenta años: está predispuesta a considerar como normal el enlace de su hija con un anciano y pertenece a la misma generación, por así decirlo, que la de aquella infeliz corresponsal de Gazel en la *Carta marrueca LXXV* de Cadalso, la cual se hallaba viuda por sexta vez a los veinticuatro años escasos; bien decía, en 1788, el autor de la carta XLVII de *El corresponsal del Censor* que en tiempo de su abuela «la niña era una máquina que obraba y se movía con el resorte de su madre», y la larga diatriba de doña Irene contra los matrimonios entre jóvenes, por mucha deuda que tenga con *L'Avare* de Molière, muestra el anacronismo de su postura. Por último, un crítico anónimo, autor de la *Carta crítica de un vecino de Guadalajara*, censuró el lenguaje prestado por Moratín a su doña Irene como de señora «mal criada, de producción muy ordinaria»; también era señal de mala educación el participarle a don Diego sus dolencias íntimas, sus remedios «y otras porquerías», y unas expresiones tales como «mejorando lo presente», «para servir a usted»: esta interesante advertencia permite observar cómo el autor, gracias a la elección de un determinado nivel del idioma, sabe diferenciar sus personajes y, en este caso particular, valerse de un medio suplementario para colocar a doña Irene, portavoz de un ideario caducado, en una posición inferior a la de su contradictor don Diego.

Los «frutos de la educación» de Francisca son por consiguiente, dice don Diego, la disimulación y la hipocresía (recordemos *La mojigata*), por fundarse esa pedagogía en el rigorismo cristiano:

Enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación [...] Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjurio, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

La «astucia» es la que lleva a la mojigata a planear un matrimonio clandestino; pero si no incurre Francisca en tal desliz, téngase en cuenta que la entrevista que tiene con don Carlos en una sala casi oscura revestía entonces más gravedad de lo que ahora se podría pensar, si nos atenemos a una reacción de don Martín frente a una situación análoga en *La mojigata*; por otra parte, la criada Rita evoca las novelas que leía a hurtadillas en el convento con su ama, aquellas «inmorales novelas y comedias que las exaltan bien la imaginación, para que cuando salgan del trabajoso estado de la doncellez sepan cómo han de eludir la vigilancia del marido», según se escribía en el *Diario de Valencia* unos siete años escasos después del estreno.

Teniendo que ser ejemplar para el público, Francisca no llega a rebelarse abiertamente, y quien reivindicaba por ella un aligeramiento de la opresión pedagógica que sufren las niñas es el mismo don Diego, a diferencia de lo que ocurre por ejemplo en la comedia *El triunfo del amor y la amistad*, *Jenwal* y *Faustina* de Zavala (1804), en que la joven Faustina pronuncia una severa requisitoria contra

el «ilimitado derecho» de su padre al querer casarla éste contra su gusto, por lo que el periódico *Minerva* no puede por menos de advertir que habla «con más soltura, libertad e inteligencia que corresponde a la timidez y encogimiento de una solterita» (Coe, 1935, pág. 126).

Como quiera que fuese, *El sí de las niñas* contaba la historia de una joven «huérfana, pobre, desvalida» —como dice la niña— que consigue un matrimonio en que se juntan los dos requisitos fundamentales y a menudo contradictorios: amor y dinero, el ensueño en que muchos dramaturgos fundaban el argumento de sus comedias, con no poco éxito; y por otra parte, la crítica de la opresión de la joven desembocaba en la consecución de la dicha por la mujer oprimida, y no ya en la renuncia a ella como en *El viejo y la niña*. Pero la habilidad de Moratín consistió en armonizar dos tesis opuestas sin proponer una verdadera solución, consiguiendo que el ajuste de intereses, causa del proyecto matrimonial primitivo, no excluya la libertad de elección o, digamos, los derechos del amor, gracias a una sustitución de pretendientes, puesto que Francisca se casa con el heredero del anciano rico que antes le destinaba la madre por marido, y el anciano, alejado ya el espectro de la soledad, a falta de hijos tendrá nietos: todo bien mirado, Moratín se muestra partidario de dejar a la niña casadera que pronuncie el sí con libertad, pero con una libertad influida por una prudente educación conforme a los intereses de los padres.

El sí de las niñas está dividida en tres actos; la escena es en una sala de paso de una posada de Alcalá de Henares, lugar único que permite las salidas y entradas sin menoscabo de la verosimilitud, regla de las reglas a la que deben concurrir todas las demás, y por último la acción «empieza a las siete de la tarde y acaba a las cinco de la mañana siguiente», de manera que se observa también la Unidad de Tiempo, generadora de lógica en el desarrollo de la acción, como en las anteriores. La prosa es siempre castiza y pura, como en *La comedia nueva*, y menudean las expresiones y giros de cuya naturalidad y autenticidad deja constancia el propio epistolario del autor; se consigue mayor verosimilitud coloquial imitando lo que Alcalá Galiano llama «el frasear cortado, interrumpido y no conforme a la gramática de que solemos valernos los españoles en el trato común de la vida», por lo que abundan los puntos suspensivos en el diálogo; ello no significa que el diálogo se reduzca a una mera transcripción del habla cotidiana, pues se trata en efecto para Moratín de «embellecer sin exageración el diálogo familiar» para que no «degenere en trivial por acercarlo demasiado a la verdad que imita» (1944, pág. 320); merece la pena a este respecto recordar la opinión, poco sospechosa de parcialidad, de un calificador del Santo Oficio que definía en plena reacción fernandina *El sí de las niñas* en la forma siguiente:

Esta comedia es tanto más perjudicial cuanto el lenguaje y las gracias de que abunda están tomadas de lo más puro de la lengua castellana, acompañándolo con una naturalidad encantadora en las personas que hablan. Yo mismo he oído citar algunos dichos de esta comedia y he sido testigo del efecto que produjeron a los concurrentes (AHN, *Inquisición*, 4.484-23).

Además, el «modo natural y sencillo» con que los actores desempeñaron sus papeles el día del estreno fue lo bastante excepcional como para que lo advir-

tiese la prensa de la época. Este estilo dramático nuevo constituye por sí mismo una toma de postura ideológica en la medida en que se opone a ciertos cánones de escritura heredados del siglo anterior y fundamentalmente aristocráticos en su origen. Se trata de una nueva forma de escribir que progresivamente se fue abriendo camino por corresponder a una nueva forma de pensar y a la necesidad de disponer de un instrumento adecuado para ello, no ya dispensador de ilusión como el lenguaje de las postrimerías del Barroco, sino propio de la naciente burguesía y como tal destinado a ejercer una acción sobre la realidad. En cuanto a la fuerza cómica, tal vez no bien valorada por la crítica influida sobre todo por los elogios dispensados constantemente al lenguaje moratiniano, basta ver representar la obra en nuestros días para observar que sigue divirtiendo al público una comedia que, por otra parte, se ha traducido a varios idiomas, incluso al esperanto. Con razón pues se ha calificado a Moratín de «padre de la comedia moderna», creador de una nueva escritura, la de la clase media, y lo consideran algunos, siguiendo a Julián Marías, no ya como neoclásico, sino, simplemente, como clásico.

7.4.6. *La escuela de los maridos* *y El médico a palos*

Si prescindimos de la traducción del *Hamlet* de Shakespeare, que se realizó con motivo de la estancia en Inglaterra de 1792 a 1793, siendo publicada en 1798, y que no se destinaba a la representación (pero en la biografía de cuyo autor se exponen ideas y principios gratos a «Inarco»), Moratín arregló para la escena española dos comedias de su admirado Molière, después de un silencio de varios años.

La escuela de los maridos, cuyo argumento constituye como la síntesis de los problemas fundamentales planteados por Leandro desde su primera comedia original, *El viejo y la niña*, pues los dos tutores-educadores son al mismo tiempo pretendientes de sus respectivas pupilas, se estrenó en el teatro de la Cruz el 17 de marzo de 1812 y se publicó aquel mismo mes y año con una tirada de 2.000 ejemplares, en una época en que Marchena venía editando y representando varias obras del dramaturgo francés, entre ellas *La escuela de las mujeres*, «de orden superior». Encabezaba la obra un prólogo, ardiente elogio de Molière, en el que el traductor-refundidor aprovechaba la defensa de su antecesor para ajustar a medias palabras algunas cuentas con sus contrarios y exponía también, como en la biografía de Shakespeare, atribuyéndoselos a Molière, varios elementos de su teoría del teatro que había de desarrollar en el prólogo general a sus comedias de la edición parisiense de 1825. En ésta afirmarí el autor que *La escuela de los maridos* estaba redactada ya antes de la «pérfida invasión» napoleónica, y daría a entender que en 1812, cediendo de mala gana a las presiones del Gobierno intruso, sólo consintió en dar una mera traducción de varios años de antigüedad; estas palabras se deben acoger con mucha cautela, pues más bien parecen constituir un intento de atenuar la suspicacia del Ministerio francés del Interior, que solía confundir a menudo a ex afrancesados y liberales exiliados y tenía sometido al autor a una estrecha vigilancia (Andioc, 1979). Más

interesante es la teoría de la traducción que se expresa en el prólogo de 1812 y que poco tiene que ver con la esbozada en el del *Hamlet*; el texto de *La escuela de los maridos* está considerablemente refundido y también actualizado, adaptado a la España, y mejor dicho al Madrid, de principios del XIX, quedando vestida la obra, según escribe el propio Moratín, con «basquiña y mantilla», las dos prendas a la sazón típicas de la mujer española; pero además de este realismo cotidiano, «motivó las salidas y entradas de los interlocutores donde vio que Molière había descuidado este requisito. Añadió a las ficciones de la astuta Isabel (llamada en la traducción doña Rosa) todo el cúmulo de circunstancias indispensables para hacer el engaño verosímil, y de consiguiente disminuyó por este medio la estúpida credulidad de Sganarelle (don Gregorio), que en la pieza francesa es notoriamente excesiva. Omitió en el diálogo muchas expresiones que si fueron aplaudidas cuando se escribieron, ya no las sufre la decencia del teatro. Hizo desaparecer en el carácter de Isabel la indecorosa desenvoltura con que, abandonando su casa, va derechamente a la de su amante [...] para entregarse en sus manos» (1944, págs. 442-443).

Para un censor de la «inmoralidad» de las heroínas de comedias de capa y espada calderonianas que visitaban a sus galanes, o de las contemporáneas que elegían la fuga para casarse contra la voluntad paterna, este último lance no podía representarse en las tablas sin sufrir varias atenuaciones. El acto tercero, quizá el más modificado de los tres que tiene la obra, busca un compromiso entre el desenlace algo descabellado ideado por Molière y las necesidades del decoro a que nos tiene acostumbrados Moratín: el comisario opina que el único remedio del desliz cometido por la supuesta Leonor (en realidad doña Rosa) es el clásico depósito de la joven en una casa honrada, para casarla al día siguiente con su galán; este tipo de medida no debía de serle muy grato al traductor, pues en *La mojigata* presenta como reprensible la decisión tomada por la «señorita malcriada» doña Clara de adoptarla; por ello se parece más a la formulación de una circunstancia atenuante que a una justificación la afirmación por el comisario de que la ley no sólo permite sino que también protege semejante matrimonio. Después de arrepentirse doña Rosa de haber tomado el nombre de su hermana para salirse con la suya, ésta «reprueba» no su elección sino los «medios» utilizados por «Rosita»: «Mucha disculpa tienes, pero toda la necesitas»; por último, las imprecaciones de don Gregorio contra el bello sexo van seguidas en la traducción de una moraleja implícitamente enunciada por el «pedagogo» don Manuel: «Las mujeres dirigidas por otros principios que los suyos son el consuelo, la delicia, y el honor del género humano.»

Perfectamente consciente de la actitud del público ante los casamientos desiguales en la edad —y de sus presumibles consecuencias— el traductor cuida de eliminar ciertas referencias burlonas de Sganarelle —don Gregorio a la vejez de Ariste— don Manuel; a éste le sigue calificando el otro de «hermano mayor», pero le lleva dos años escasos, y ya no veinte, de manera que tiene cuarenta y cinco y no sesenta como en Molière o cincuenta y nueve como el don Diego de *El sí de las niñas*, cuyo proyecto matrimonial fracasa, precisamente, en provecho del sobrino. Cuarenta y cinco años, adviértase, representan más o menos la edad que tenía Leandro en la época feliz del idilio con Francisca Muñoz.

Esta manera algo distinta de tratar el problema inicialmente planteado por

el dramaturgo galo trae inevitablemente una cierta reestructuración de la obra moratiniana con relación al original, y también una búsqueda de nuevos efectos cómicos destinados a compensar la eliminación de elementos más propios de la farsa que de la «buena comedia»; Moratín insiste además en la mímica de sus personajes, idea nuevas actitudes y ademanes, reiterándolos, acentúa el defecto físico de Sganarelle para que resalte más la ridiculez de su personalidad. Por último, el estilo es el habitual del autor, nutrido de giros familiares, coloquiales, nunca vulgares (Moratín prefiere multiplicar eufemismos a escribir la palabra «cornudo»), y caracterizado por el ya aludido «frasear cortado», esas frases sin concluir que confieren mayor naturalidad al diálogo, y por contribuir a una mayor verosimilitud dando a la ficción la consistencia de la realidad, facilitan la asimilación por el espectador de la lección ilustrada por la comedia. Esta obra es pues de sumo interés para el que quiera comprobar, gracias al estudio de las modificaciones introducidas por el adaptador, las líneas generales del ideario moratiniano que se desprenden de las obras originales. El propio Cotarelo y Mori la considera «superior a su original del Menandro de Francia» (1902, pág. 325).

La conclusión la saca el mismo Moratín, diciendo que «puede asegurarse que en *La escuela de los maridos* no aparece el menor indicio de su procedencia; tal es la imitación fiel de las costumbres nacionales que en ella se advierte, y tal es diálogo castellano con que supo animarla y hacerla española».

El médico a palos se estrenó en una Barcelona libre ya de la ocupación francesa el 5 de diciembre de 1814; el gracioso de la compañía, Felipe Blanco, a quien Moratín «debía particulares atenciones de amistad» (1944, pág. 460), había de representar aquel día en una función «de beneficio», cuyas entradas se le destinaban, por lo cual le hacía falta un papel cortado a medida para lucirse en él: fue el de Sganarelle (Bartolo), héroe de la farsa médica de Molière *Le médecin malgré lui*. Por otra parte, las condiciones de existencia de Leandro eran menos favorables que nunca a la creación de una obra original: desterrado en Barcelona desde fines de junio, aislándose lo más posible por temor a represalias políticas y religiosas bajo el nombre de Melitón Fernández, no debió de disponer más que de unas cuantas semanas para llevar a cabo su arreglo de la comedia francesa.

Pero en este caso Moratín aprovechó indudablemente una traducción anónima anterior a la Guerra de la Independencia, intitulada *El médico por fuerza*, que quizá sea la misma que la que se llevó a las tablas en Sevilla en 1777, en la época de la intendencia de Olavide, y cuyo estilo, que no siempre alcanza la genial soltura del de Moratín, evoca más bien a veces el de los sainetes del XVIII (Andioc, 1979). Como en *La escuela de los maridos*, el traductor examina en el prólogo de *El médico a palos* las modificaciones que se han introducido para observar las reglas más esenciales del arte neoclásico, simplificando la acción, despojándola de elementos episódicos en beneficio de la progresión dramática, eliminando varios personajes y la referencia a un amante que no sale nunca al escenario, y dando al desenlace mayor naturalidad. También, como era de esperar, omitió en beneficio de la decencia «las lozanías y expresiones demasiado alegres», así como las «imágenes asquerosas», de tipo más bien farsesco y por lo mismo impropias para la comedia, como son por ejemplo los juegos de manos del seudomédico en los pechos de Jacqueline (a la que Moratín convierte de nodriza en simple criada para ahorrarse tentaciones...), la alusión de Sganarelle al estado en

que se hallaba su mujer la noche de la boda y sus varios intentos de besar a la nodriza so color de besar a Lucas, la alusión a la clásica «ayuda», el esputo con que concluye el acto primero, etc.; incluso parece que su suspicacia le hizo confundir los «petons» (piececitos) de la nodriza, que el otro quería besar, con los «tétons» (pechos) de la misma. En cambio, tuvo que conformarse, por primera vez, con la ausencia de Unidad de Lugar. Resulta bastante incómodo comparar *El médico a palos* con la comedia de Molière en la medida en que no fue ésta (aunque la tuvo a la vista) sino más bien *El médico por fuerza* la obra que Leandro adaptó en realidad, de manera que no pocas variantes observables en ambas refundiciones españolas son imputables al anónimo y no a Moratín, si bien éste no se contentó, ni mucho menos, con transcribir el texto de su antecesor; por el contrario, la utilización de nombres adecuados, las referencias a la toponimia castellana y a las costumbres populares (el rapé, la bota, el cigarro, la casaca antigua, sombrero de tres picos y bastón de Bartolo), las nuevas mímicas y ocurrencias dialogales cuyo impacto en el público conocía perfectamente como espectador asiduo de los teatros que había sido y seguía siendo, contribuyen a dar a la refundición moratiniana «el aire de originalidad que necesitaba para hacerla más agradable al público español que había de oírla». Por último, conviene evocar el cuadro edificante sin el que no pueden concluir las comedias moratinianas: los novios Leandro y Paula, después de renunciar a fugarse y casarse fuera de Madrid, se arrodillan ante don Jerónimo, quien los hace levantar mientras le besan las manos, para que quede constancia de la restauración de la jerarquía familiar antes perturbada por la autoridad indiscreta del padre y la burla urdida por los amantes. No queda más que enunciar una moraleja, y en este caso es lo bastante general como para dar un último alfilerazo a los enemigos literarios de siempre: «Muchos adquieren opinión de doctos no por lo que efectivamente saben, sino por el concepto que forma de ellos la ignorancia de los demás.»

El estreno madrileño de la obra fue el 12 de noviembre de 1815, y con ella abandonó Moratín definitivamente el teatro como dramaturgo, sin que se sepa a ciencia cierta si, como afirma Manuel Silvela en la biografía que redactó a la muerte de su amigo, tenía éste preparados los planes de algunas comedias más que desistió de componer por haberle desanimado los conflictos literarios y políticos en que anduvo mezclado.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1974).
- (ed.), José CADALSO, *Solaya o los circasianos*, Madrid, Castalia (1982).
- “Solaya o los circasianos”, en VV.AA., *Cadalso*, vol. II, Cádiz, Diputación (1983), págs. 57-64.
- *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. III (D-F), Madrid, CSIC (1984).
- “Solaya en su contexto histórico”, en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 9-24.
- *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC (1987).
- “El fracaso de *Los menestrales*”, en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988a), págs. 31-44.
- “Trigueros y García de la Huerta”, en VV.AA. (1988b), págs. 291-310.
- *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1991).
- ALBORG, Juan Luis**, *Historia de la literatura española, III, siglo XVIII*, Madrid, Gredos (1975).
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro**, “A propósito del descubrimiento de *Solaya o los circasianos*”, *CHA* 389 (1982), págs. 309-321.
- ANDIOC, René**, “A propos d’une reprise de *La comedia nueva* de Moratín”, *BHi* 63 (1961), págs. 54-61.
- “Une zarzuela retrouvée: *El barón*, de Moratín”, *MCV* 1 (1965), págs. 289-321.
- *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph (1970); traducción española: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1976).
- “La *Raquel* de García de la Huerta y la censura», *HR* 43 (1975), págs. 115-139.
- “Moratín traducteur de Molière”, en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 49-72.
- “El teatro en el siglo XVIII”, en José M.^a Díez BORQUE (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. III, Madrid, Taurus (1980), págs. 203-267.
- “Lecturas inquisitoriales de *El sí de las niñas*”, en *Critique sociale et conventions théâtrales*, Pau, Université (1989), págs. 145-164.
- ANDRÉS, Juan**, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, vol. IV, Madrid, Sancha (1787).
- ARISTÓTELES**, *Poética* (con extractos de *Retórica* y *Política*), ed. Valentín GARCÍA YEBRA, Madrid, Gredos (1974).
- BARRERA, Miguel de la**, *Aduana Crítica o Hebdomadario de los sabios de España*, Madrid, Gabriel Ramírez (1763).
- BATTEUX, Charles**, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Ginebra, Slatkine (1969).
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael**, “La tragedia neoclásica española”, en *Visión de la literatura española*, Madrid, Rialp (1963), págs. 155-198.
- BLAIR, Hugh**, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, vol. IV; traducción José Luis MUNÁRRIZ, Madrid, Ibarra (1817).

- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas**, *L'Art poétique*, en *Épîtres, Art poétique, Lutrin*, ed. Charles BOUDHORS, París, Belles Lettres (1967).
- BOUSSAGOL, Gabriel**, "Montiano et son *Athaulfo*", *BHi* 64 (1962), págs. 336-346.
- CABAÑAS, Pablo**, "Moratín y la reforma del teatro de su tiempo", *RBN* 5 (1944), págs. 63-102.
- CALDERONE, Antonietta** (ed.), José LÓPEZ DE SEDANO, *Marta aparente*, Roma, Bulzoni (1984).
- CAMPOS, Jorge**, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito (1969).
- CANO, José Luis**, "Un prerromántico: Cienfuegos", en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar (1974), págs. 53-83.
- CARNERO, Guillermo**, "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", *ALEUA* 10 (1994a), págs. 37-67.
- "Doña María Pacheco y las normas de la tragedia neoclásica", *Diec* 17, 2 (1994b), págs. 107-127.
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo**, "Pensamiento, virtud y voluntad conciliadora en los dramas clásicos de Nicasio Álvarez Cienfuegos", *Diec* 12 (1989), págs. 89-102.
- CASALDUERO, Joaquín**, "Forma y sentido de *El sí de las niñas*", *NRFH* 11 (1957), págs. 36-56.
- CASCALES, Francisco**, *Tablas poéticas*, ed. Benito BRANCAFORTE, Madrid, Espasa Calpe (1975).
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel**, "El comienzo de la Reconquista en tres obras dramáticas", en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. III, Oviedo, Universidad (1966), págs. 499-509.
- "Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1970), págs. 7-29.
- "Las dos versiones de *La mojigata*", en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1980), págs. 37-60.
- Véase JOVELLANOS.
- CIPLIJASKAITĖ, Birutė**, "Lo nacional en el siglo XVIII español", *AO* 22 (1972), págs. 99-121.
- CLAVIJO Y FAJARDO, José**, *El Pensador*, Madrid, Ibarra (1762-1767), 6 vols.
- COE, Ada M.**, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins Press (1935).
- COOK, John A.**, *Neo-classic drama in Spain. Theory and practice*, Dallas, Southern Methodist University Press (1959).
- COTARELO Y MORI, Emilio**, *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra (1897).
- *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta Perales y Martínez (1902).
- COUGHLIN, Edward L.**, *Nicasio Álvarez Cienfuegos*, Boston, Twayne (1988).
- COX, R. Merritt**, "Iriarte and the theater", en *Tomás de Iriarte*, cap. IV, Nueva York, Twayne (1972), págs. 106-128.

- COX, R. Merritt**, "Iriarte and the neoclassical theatre: a reappraisal", *REHA* 8 (1974), págs. 229-246.
- D'AUBIGNAC, François H.**, *La pratique du théâtre*, Ginebra, Slatkine (1971).
- DEACON, Philip**, "García de la Huerta, *Raquel* y el motín de Madrid de 1766", *BRAE* 54 (1976), págs. 369-387.
- "Nicolás Fernández de Moratín: Tradición e innovación", *RLit* 42 (1980), págs. 99-120.
- DEFOURNEAUX, Marcelin**, "Une adaptation inédite du *Tartuffe*: *El Gazmoño ou Juan de Buen alma* de Cándido M. Trigueros", *BHi* 64 (1962), págs. 43-60.
- DÉROZIER, Albert**, *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner (1978).
- DIDEROT, Denis**, *Entretiens sur Le Fils Naturel. Paradoxe sur le comédien*, ed. Raymond LAUBREAUX, París, Garnier-Flammarion (1967).
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos**, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano (1793).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio**, "Don Leandro Fernández de Moratín y la sociedad española de su tiempo", *RUM* 9, 35 (1960), págs. 607-642.
- DOWLING, John C.**, "The Inquisition appraises *El sí de las niñas*", *Hisp* 44 (1961), págs. 237-244.
- "*La comedia nueva* and the reform of the Spanish theater", *HispCal* 53 (1970), págs. 397-402.
- "La génesis de *El viejo y la niña* de Moratín", *HR* 44 (1976), págs. 113-125.
- "El texto primitivo de *Las naves de Cortés destruidas*", *BRAE* 57 (1977), págs. 431-483.
- EXIMENO, Antonio**, *Del origen y reglas de la Música*, vol. III, Madrid, Imprenta Real (1796).
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía**, "Ataúlfo visto por dos trágicos: Agustín de Montiano y el Duque de Rivas", *Cast* 8 (1984), págs. 95-100.
- *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando*, Valladolid, Diputación (1989).
- FORNER, Juan Pablo**, *La historia de España*, ed. François LOPEZ, Barcelona, Labor (1973).
- FROLDI, Rinaldo**, "La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII", *Crit* 23 (1983), págs. 133-157.
- (ed.), *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988).
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente**, *Raquel*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1986).
- *Raquel*, ed. Juan A. Ríos, Madrid, Cátedra (1988).
- GARELLI, Patrizia**, "Originalità e significato del teatro comico di Tomás de Iriarte", en Maurizio FABBRI, Patrizia GARELLI, Piero MENARINI, *Finalità ideologiche e problematica in Salazar, Iriarte, Jovellanos*, Pisa, Goliardica (1974), págs. 48-90.
- "A proposito di Iriarte e del suo teatro", *SMod* 11 (1979), págs. 178-189.
- GATTI, J. Francisco**, "Moratín y Marivaux", *RFH* 3 (1941), págs. 140-149.
- GIES, David T.**, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne (1979).
- "Cienfuegos y las lágrimas de la virtud", en *Coloquio Internacional sobre el teatro del siglo XVIII*, cit. (1988), págs. 213-226.

- GLENDINNING, Nigel**, "Rito y verdad en el teatro de Moratín", *Ins* 61 (1960), págs. 6 y 15.
- *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos (1962).
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel**, "Ideas de Campomanes acerca del teatro", *BRAE* 17 (1931), págs. 553-570.
- GONZÁLEZ DE SALAS, José Antonio**, *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, vol. I, Madrid, Sancha (1778).
- HIGASHITANI, Hidehito**, *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Plaza Mayor (1973).
- IRIARTE, Tomás de**, *Hacer que hacemos. Comedia. Por don Tirso Ymareta* [seudónimo], Madrid, Imprenta Real de la Gaceta (1770).
- *Los literatos en cuaresma*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta (1773).
- *El señorito mimado*, en *Colección de obras en verso y prosa*, vol. IV, Madrid, Benito Cano (1787), págs. 123-326.
- *La señorita malcriada*, Madrid, Benito Cano (1788).
- *El señorito mimado*, en *Colección de obras en verso y prosa*, vol. IV, Madrid, Imprenta Real (1805a), págs. 125-318.
- *El filósofo casado* [obra de Destouches traducida y adaptada por I.], en *Ibíd.*, vol. V (1805b), págs. 1-181.
- *El huérfano de la China* [obra de Voltaire traducida y adaptada por I.], en *Ibíd.*, vol. V (1805c), págs. 183-280.
- *La librería*, en *Colección de obras*, vol. V (1805d), págs. 281-332.
- *La señorita malcriada*, en *Ibíd.*, vol. VII (1805e), págs. 97-317.
- *Guzmán el Bueno*, en *Ibíd.*, vol. VII (1805f), págs. 319-340.
- *El don de gentes o La habanera*, en *Ibíd.*, vol. VIII (1805g), págs. 69-240.
- *Donde menos se piensa salta la liebre*, en *Ibíd.*, vol. VIII (1805h), págs. 241-315.
- *Poesías*, ed. Alberto NAVARRO GONZÁLEZ, Madrid, Espasa Calpe (1953).
- *El señorito mimado. La señorita malcriada*, ed. Russell P. SEBOLD, Madrid, Castalia (1986).
- *El mal hombre* [obra de Gresset traducida y adaptada por I.], ed. Patrizia GARELLI, Abano Terme, Piovani Editore (1988).
- *La Música*, en *Colección de obras en verso y prosa*, vol. I, Madrid, Sancha (1989).
- JOHNSON, Jerry** (ed.), Introducción a CADALSO, CIENFUEGOS, GARCÍA DE LA HUERTA y QUINTANA, *Cuatro tragedias neoclásicas*, Salamanca, Almar (1981).
- JOVELLANOS, Gaspar M. de**, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas*, en *Obras*, I (BAE XLVI), Madrid, Atlas (1963).
- *OO.CC.*, vol. I, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Universidad (1984).
- KOMMERELL, Max**, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, Madrid, Visor (1990).
- LAMA, Miguel Ángel**, *La poesía de Vicente García de la Huerta*, Cáceres, Universidad de Extremadura (1993).
- LÁZARO CARRETER, Fernando**, *Moratín en su teatro*, Oviedo, Universidad (1961) (CCF 9).
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio**, *Numancia destruida*, ed. Russell P. SEBOLD, Salamanca, Anaya (1971).

- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio**, *Habides*, ed. Edward COUGHLIN, Barcelona, Hispam (1974).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso**, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo CARBALLO PICAZO, Madrid, CSIC (1973), 3 vols.
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José**, *Jahel*, Madrid, Ibarra (1763).
- LUZÁN, Ignacio**, *Memorias literarias de París*, Madrid, Ramírez (1751a).
- *La Razón contra la moda*, [obra de Pierre Nivelle de la Chaussée traducida por L.] Madrid, Orga (1751b).
- *Poética*, ed. Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor (1977).
- *Plan de una Academia de Ciencias y Artes*, en *Obras raras y desconocidas*, ed. Guillermo CARNERO, vol. I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1990), págs. 139-184.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham**, “Sobre dos alusiones de lugar en dos comedias de Moratín”, *BRAE* 70 (1990), págs. 493-498.
- “Alusiones a Madrid y otras referencias al lugar en las comedias de Moratín”, *AIEM* 30 (1991), págs. 517-522.
- MARAVALL, José A.**, “Política directiva en el teatro ilustrado”, en Rinaldo FROLDI (ed.) (1988), págs. 11-30.
- MARIUTTI, Ángela**, “Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli-Signorelli”, *RUM* 9, 35 (1960), págs. 763-808.
- MARMONTEL, Jean-François**, *Éléments de Litterature*, París, Didot (1867), 3 vols.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco**, “Apéndice sobre la tragedia española”, en *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CL), Madrid, Atlas (1962), págs. 91-173.
- McCLELLAND, Ivy L.**, *Spanish drama of pathos, 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press (1970), 2 vols.
- *The Origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool, Liverpool University Press (1975); 1.^a ed., 1937.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio**, “Aspectos de la tragedia neoclásica española”, *AFUB* 7 (1981), págs. 369-389.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC (1962), 5 vols.
- MERCIER, Louis-Sébastien**, *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Ginebra, Slatkine (1970).
- MÉRIMÉE, Paul**, “El teatro de Leandro Fernández de Moratín”, *RUM* 9, 35 (1960), págs. 729-761.
- MONTIANO, Agustín de**, *Discurso sobre las tragedias españolas*, con la tragedia *Virginia*, Madrid, Orga (1750).
- MORATÍN, Leandro F. de**, “Vida del autor”, en Nicolás F. de MORATÍN, *Obras póstumas*, Barcelona, Viuda de Roca (1821), págs. I-LIV.
- *Obras dramáticas y líricas*, París, Augusto Bobée (1825), 3 vols.
- *Obras póstumas*, ed. Juan Eugenio HARTZENBUSCH, Madrid, Rivadeneyra (1867-1868), 3 vols.

- MORATÍN, Leandro F. de**, “Discurso preliminar [a sus comedias]”, en Leandro y Nicolás F. de MORATÍN, *Obras* (BAE II), Madrid, Atlas (1944), págs. 307-323.
- *Diario Mayo 1780-Marzo 1808*, ed. René y Mireille ANDIOC, Madrid, Castalia (1967).
- *La comedia nueva*, ed. John DOWLING, Madrid, Castalia (1970). Anotaciones de Moratín en págs. 163-216.
- *Epistolario*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1973).
- MORATÍN, Nicolás F. de**, *La Petimetra*, Madrid, Muñoz (1762), y ed. Jesús CAÑAS MURILLO, Cáceres, Universidad (1989).
- *Desengaño [I], II y III al teatro español*, Madrid, s.i. (1762-1763), 3 vols.
- *Lucrecia*, Madrid, Martínez Abad (1763).
- “Sátiras”, en *El poeta*, Madrid, Escribano (1764), núms. 3, págs. 42-48; 6, págs. 87-96; 9, págs. 133-144, y en Leandro y Nicolás F. de MORATÍN, *op. cit.*, págs. 31-34.
- *Hormesinda*, Madrid, Aznar (1770), prólogo de Ignacio Bernascone.
- *Guzmán el Bueno*, Madrid, Sancha (1777).
- MORATÍN, Leandro F.**, y **Nicolás F. de**, *Obras* (BAE II), Madrid, Atlas (1944).
- OSUNA, Rafael**, “Temática e imitación en *La comedia nueva* de Moratín”, *CHA* 106, 317 (1976), págs. 286-302.
- PABÓN, Carmen**, “Don Cándido María Trigueros y su tragedia inédita *Ciane de Siracusa*”, *ECI* 16, 66-67 (1972), págs. 229-245.
- PAGEAUX, Daniel H.**, “Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole”, en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, vol. I, París, Institut d'Études Hispaniques (1966), págs. 235-242.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, “El teatro en el siglo XVIII”, en José M.^a Díez BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus (1988), págs. 57-376.
- PELÁEZ, Juan**, *Reparos sobre la tragedia intitulada Hormesinda, y contra su prólogo*, Madrid, Ibarra (1790).
- PERRAULT, Charles**, *Parallèle des anciens et des modernes*, Ginebra, Slatkine (1971).
- POLT, John H. R.**, Introducción a JOVELLANOS, *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, Madrid, Taurus (1993).
- QUINTANA, Manuel José**, *OO.CC.*, ed. A. FERRER DEL RÍO (BAE XIX), Madrid, Atlas (1952).
- RAMÍREZ DE GÓNGORA, Manuel**, *Óptica del Cortejo*, Córdoba, s.i. (1774), Barcelona, Piferrer (1790); Madrid, CIAP, s.a.
- RAPIN, René**, *Réflexions sur la poétique de ce temps*, ed. E. T. DUBOIS, Ginebra, Droz, y París, Minard (1970).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.**, “Notas sobre el teatro de Cienfuegos”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 445-453.
- “El proceso de Vicente García de la Huerta”, *ALEUA* 3 (1984), págs. 413-427.
- “La historia nacional en la tragedia neoclásica”, en Armando ALBEROLA y Emilio LA PARRA (eds.), *La ilustración española*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1986), págs. 189-196.
- *García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Diputación (1987).
- ROSSI, Giuseppe Carlo**, “La teórica del teatro en Tomás de Iriarte”, en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos (1967), págs. 106-121.

- ROSSI, Giuseppe Carlo**, “La teórica del teatro en Juan Pablo Forner”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. II, Oviedo, Universidad (1978), págs. 439-446.
- RUDAT, Eva M. Kahiluoto**, “María Rosa Gálvez de Cabrera y la defensa del teatro neoclásico”, *Diec* 9 (1986), págs. 238-248.
- RUIZ MORCUENDE, Federico**, *Vocabulario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, RAE (1945), 3 vols.
- SALOMON, Noël**, *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*, Burdeos, Institut d’Études Ibériques (1965).
- SAMANIEGO, Félix M.**, *Discurso XCII, El Censor*, V; en *El Censor (1781-1787)*. Antología, ed. Elsa GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor (1972), págs. 167-179.
- SÁNCHEZ AGESTA, Luis**, “Moratín y el pensamiento del despotismo ilustrado”, *RUM* 9, 35 (1960), págs. 567-589.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco**, “Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Theseides* o *El Codro* de Cándido María Trigueros”, *RLit* 95 (1986), págs. 35-49.
- SCHURLKNIGHT, Donald**, “*La Raquel* de García de la Huerta y su sistema particular”, *BHi* 83 (1981), págs. 65-78.
- SEBOLD, Russell P.**, *Cadalso, el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos (1974).
- “Historia clínica de Clara: *La mojigata* de Moratín”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. II, Oviedo, Universidad (1978), págs. 447-468.
- “Autobiografía y realismo en *El sí de las niñas*”, en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1980), págs. 213-227.
- “Connaturalización y creación en el *Agamenón vengado* de García de la Huerta”, *REE* 44, 2 (1988), págs. 465-490.
- “Autobiografía y realismo en *El sí de las niñas*”, en *El rapto de la mente*, Barcelona, Anthropos (1989), págs. 319-340.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan**, “Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura”, en su traducción de Luis Antonio MURATORI, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, Madrid, Sancha (1782).
- *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real (1785-1789), 6 vols. Ed. facsímil Madrid, Gredos (1969).
- SHAW, Donald L.**, “Montiano’s *Athaulpho*”, *BHS* 68 (1991), págs. 153-162.
- SUBIRÁ, José**, “Estudios sobre el teatro madrileño. Los melólogos de Rousseau, Iriarte y otros autores”, *RBAM* 5 (1928), págs. 140-161.
- *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC (1949-1950), 2 vols.
- “El filarmónico don Tomás de Iriarte”, *AEAtl* 9 (1963), págs. 441-464.
- VV.AA.**, número monográfico dedicado a García de la Huerta, *REE* 44 (1988).
- WHITAKER, Daniel S.**, “*Los figurones literarios* of María Rosa Gálvez as an enlightened response to Moratín’s *La comedia nueva*”, *Diec* 11 (1988), págs. 3-14.

Capítulo 8



La prosa del siglo XVIII

*Pedro Álvarez de Miranda, José Miguel Caso González,
Nigel Glendinning, François Lopez*

- 8.1. Juan Pablo Forner.
François Lopez.
- 8.2. José Cadalso.
Nigel Glendinning.
- 8.3. Gaspar Melchor de Jovellanos.
José Miguel Caso González.
- 8.4. Los libros de viajes y las utopías en el siglo XVIII español.
Pedro Álvarez de Miranda.

8.1.1. Su formación en Salamanca

Forner nació en Mérida; su padre era médico, pero lo que le interesaba más que todo era recorrer Extremadura en busca de monedas y monumentos de la Antigüedad, siendo seguramente el primer investigador que reunió los elementos del actual Museo Arqueológico de Mérida. Decepcionado, amargado, resentido por el poco aprecio que se había hecho de sus afanes y desvelos, aparece Francisco Forner una y otra vez en los escritos íntimos de su hijo, el cual siempre sintió respeto y devoción por la adusta figura paterna.

Otra herencia cabe señalar en lo que ha de ser más una etopeya que una biografía, otro legado, sin cuyo conocimiento quedarían a oscuras todos los exegestas de la obra de Forner. Recibió éste, en los años que más cuentan en la preparación intelectual de un hombre, una tradición de pensamiento que crea un poderoso rasgo diferenciador entre él y los demás ilustrados de su generación. Si bien nació en Extremadura, Forner, como lo atestigua su apellido, era de familia y cabe decir que de cultura valenciana. No hay autor en los años 1780-1790 en cuyo saber haya dejado tan honda y vivaz impronta la inmensa labor de erudición y crítica del deán Martí de Alicante y sobre todo de Gregorio Mayans, labor, hay que decirlo, que ha sido insuficientemente comprendida y valorada por cuantos estudiosos han tratado de la Ilustración hasta 1968, en que se le dedicó un primer estudio esencial.

Después de una infancia más estudiosa que feliz, debieron de ser bastante alegres y a veces despreocupados los años que el joven manteísta pasó en Salamanca, de 1771 a 1777. La antigua Universidad ofrecía muy pocos atractivos por las enseñanzas arcaicas que seguía impartiendo, pero durante el período en que fue Juan Pablo estudiante de la Facultad de Artes y luego de la de Derecho Civil y Canónico soplaban un viento de reformas que removía no sólo el ambiente estancado de las aulas sino las más altas esferas gubernamentales. En 1771 se publicaba un plan de estudios que reorganizaba, modernizándolas, las enseñanzas de todas las disciplinas, con especial interés por el derecho real, ya que la Monarquía administrativa de Carlos III necesitaba más que nunca servidores bien imbuidos en los asuntos de jurisprudencia civil y canónica. Dicho plan no era revolucionario y mucho distaba de ser tan moderno como hubiera debido serlo. Correspondía de algún modo con los proyectos jamás cumplidos de Macanaz y trataba, mal que bien, de sanear una situación que desde principios de siglo no había conocido mejoría alguna. Mucho más impacto había de tener, indudablemente, la famosa reforma de los Colegios Mayores, decretada en febrero de 1777, y que produjo el efecto de una bomba tras unos años en que una serie de acontecimientos parecía indicar que el Gobierno había decidido seguir una política conservadora: el alejamiento del conde de Aranda en 1773 y de Grimaldi en 1776, el encarcelamiento de Olavide en aquel mismo año, los rumores que co-

rían de una inminente caída de Roda. En tal contexto, tan poco alentador para quienes deseaban aquellos cambios que necesitaba el país desde el advenimiento de la nueva dinastía (y, desde luego, desde el siglo XVII, cuando menos), la noticia del tan deseado y siempre aplazado ataque frontal contra los inicuos privilegios de los colegiales causó estupor y alegría, avivando grandes esperanzas y sacudiendo el mundo estudiantil, que la festejó con algazara y no pocas burlas vengativas. Es que para los optimistas aquel acontecimiento ponía término a las seculares humillaciones de los manteístas, de origen humilde siempre, y a la orgullosa dominación de los colegiales, que hasta entonces habían pretendido monopolizar los más altos cargos de la Administración y de la Iglesia, aunque desde el reinado de Felipe V no habían faltado los ministros y altos administradores de modesta alcurnia que el poder prefiriera a sujetos más ilustres. La dinámica social y política que evidenciaba la reforma de los Colegios Mayores venía de muy lejos, sancionando una evolución sin iniciar realmente una revolución. Con todo, la revancha, que no era meramente simbólica, fue saboreada por una generación de juristas que asoció íntimamente sus intereses a los del Estado monárquico, única fuerza, en su opinión, capaz de imponer cambios, de emprender una vigorosa política de recuperación acelerada allanando los intereses creados. Esto, que no pasó de ser una gran ilusión, es la base ideológica de lo que llamarían los historiadores del siglo XIX, usando una fórmula que ningún hombre de las Luces en ningún país de Europa hubiera podido siquiera concebir, el «despotismo ilustrado».

Es muy probable que los acontecimientos comentados marcaran profundamente la juventud que poblaba entonces las aulas salmantinas, manifestándose como nunca el contraste que se daba entre un claustro conservador a ultranza y una renovación que parecía desear el Gobierno y evidentemente necesitaba la nación. Presentándose a sí mismo en sus años juveniles, y bajo el nombre supuesto de Pablo Ignocausto, nos dejó Forner en su más importante obra literaria estas líneas que merecen citarse por ser uno de los muy escasos autorretratos intelectuales de esa época:

Fue cruel socarrón el tal Pablo Ignocausto. En los bancos de la Universidad se arrellanaba como un padre conscripto, y calado un bonete de media fanela, y bien cerrado el puño a modo de quien se arma de cachetina, voceaba con tal fuerza que cuantos le oían le calificaban de sapientísimo entre todos los sabios, y más si soltaba la maldita y comenzaba a chorrear no sé qué algarabía por aquellos labios infatigables, que no parece sino que algún diablo bachiller le inspiraba vocablos espantosos y sutilezas endemoniadas, que no había quien se las entendiese [...]

Cuando joven, entregado al estudio de la Jurisprudencia, se encaprichó en que no había de aprender el arte de embrollar pleitos, y que de las leyes no había de saber más de lo que dicen las leyes, ayudadas del estudio de las letras humanas y de la buena filosofía. ¡Miren qué talle de letrado! Leía mucho a un tal Bacon; y en el sonido que hace este nombre monstruoso se puede echar de ver la calidad del libro y la extravagancia de su estudio. No se le caían de las manos las historias de España, porque decía y porfiaba que en el conocimiento de la historia estriba la interpretación

de las leyes, por cuanto en la noticia de los tiempos antiguos están las semillas de los presentes. De la razón con que él decía esto, yo no puedo dar otra sino que me parece un grandísimo disparate que para defender o votar una tenuta sea preciso saber si el caballo del Cid se llamaba Babieca, y si eran tercianas o cuartanas las que padeció el rey Enrique el Enfermo. Lo cierto es que, asido a estas opiniones ridículas, jamás se pudo acabar con el que leyese una hoja siquiera del inmortal Bártulo, llegando a tanto extremo en esta manía que cuando alguna vez le forzaban a que devorase algunas líneas, se tapaba las narices y ponía la mano en el estómago, como para confortarle y evitar la náusea; y en razón de estos escritores decía ser recia cosa que para hallar un grano de trigo quisiesen obligar a un cristiano a que escarbase todo un muladar. Sobre esto estaba a matar con ciertos autores regnícolas (él los llamaba ranícolas), que habiéndose propuesto interpretar las leyes de España, escritas en buen romance, las deslieron en un latín macarrónico, para estropear la lengua de los Scevolas, Celsos y Papinianos; y solía, no sin chiste, llamar a aquellos autorazos «moriscos de la jurisprudencia», porque, sobre haber querido acomodar a las leyes de España los dogmas de los jurisconsultos gentiles, mal aplicados por los cristianos del siglo decimocuarto, gastaban tal algarabía de frases que sólo los podría entender quien fuese tan morisco como ellos (Forner, 1925, págs. 6-8).

Dándoselas de inconformista y procaz, gastando bromas no poco pesadas sin alcanzar jamás la verdadera gracia, pero brindándonos un excelente testimonio sobre lo que fueron en la Universidad sus curiosidades (siendo su mayor empeño el de estudiar las leyes españolas a la luz de la historia), Forner, en esta página juguetona, nos ha dejado además un ejemplo muy representativo de su estilo jocoso, el cual, en nuestro sentir, está lejos de poder competir con el que habrá de manejar en sus obras más graves.

Nótese, por otra parte, que no quiere Pablo Ignocausto en la semblanza que de sí mismo traza exponer solamente su inteligente afán de comprender las leyes patrias restituyéndolas a los contextos históricos en que se promulgaron para atender pretéritas realidades (método que supone una crítica de dichas leyes y la posibilidad de declararlas inadecuadas a nuevos tiempos), sino que reivindica para cualquier jurista que no quiera ser un mediocre leguleyo la necesidad de unir al estudio del derecho el de las letras humanas (es decir, de las humanidades) y de la buena filosofía, que aquí, patrocinada por Bacon, es obviamente el racionalismo crítico. Con esto queda ya casi completamente configurada la personalidad intelectual de un joven manteísta bien preparado y de no disimuladas ambiciones.

Pero sabemos por otros textos y documentos que si aprendió poco Forner de sus profesores de derecho fue en cambio un fervoroso discípulo de Cadalso, un amigo y admirador de Meléndez Valdés, un cómplice no pocas veces de Iglesias de la Casa. Durante unas tertulias del invierno de 1773-1774, escuchando al autor de las *Cartas marruecas*, que era «hombre de mundo y de letras», culto, ameno, generoso, y parece haber tenido mucha familiaridad con el grupo de adolescentes que le rodeaba y estaba pendiente de sus labios, se habló del *Droit*

des gens de Vattel, de *L'Esprit des lois* de Montesquieu, de otros muchos autores franceses sin duda, pero también de poesía, de los grandes modelos a quienes los que eran todavía versificadores más o menos aventajados debían imitar: Garcilaso, Fr. Luis de León, los Argensola, Villegas, el Quevedo satírico y jocoso. Así nació lo que la crítica posterior había de llamar la Escuela salmantina. Su mayor característica es su afición a lo bucólico y campestre (gusto que corresponde al que domina en toda Europa) y sobre todo, ya que son inseparables temas y formas, su voluntad proclamada de entroncar con una tradición del Siglo de Oro español, anterior al gongorismo e inaugurada por Garcilaso y Boscán. Téngase presente que gracias a Nicolás de Azara y a su edición de las obras de Garcilaso (1765), gracias al *Parnaso español* de Sedano, sin olvidar la inmensa labor de erudición, de crítica y de redescubrimiento de Mayans, la promoción de escritores que ha de ilustrarse en los años de 1780, si bien acoge las novedades del gusto y de la *sensibilidad*, palabra clave de este período de la historia literaria, como también la de *felicidad*, que le llegan de otros países, tiene ahora sus clásicos españoles, el respaldo de una tradición no menos nacional que la tradición barroca. Es decir que aquello que había de suscitar tantas diatribas furibundas en una crítica archiconservadora, el «Neoclasicismo», condenado despiadadamente por quienes se empeñaban en presentarlo como un fenómeno servilmente extranjerizante (pensamos sobre todo en Menéndez Pelayo, cuya poesía, paradójicamente, es un excelente ejemplo de neoclasicismo tardío), era una ineludible etapa de la evolución literaria, y si aquella poesía es totalmente ajena a nuestras predilecciones modernas y a las ideas que podemos tener sobre lo que es la lírica, merece algo más que los anatemas de que fue objeto. Traducir, imitar a Teócrito, Horacio, Catulo, Anacreonte, fue también cosa que hicieron incansablemente Forner (Aminta en la Academia cadálsica) y los demás poetas en ciernes: Meléndez (Batilo), Iglesias de la Casa (Arcadio), y dos o tres más, como León de Arroyal.

Otras cosas debieron de descubrir estos muchachos gracias a Cadalso, que estaba entonces trabajando en sus *Cartas marruecas* y no pudo dejar, por lo tanto, de leer parte de su obra a sus contertulios ni de evocar la famosa leyenda negra antihispánica, mucho más conocida de los ilustrados que de los demás españoles, y que en una época en que las voces *patriota* y *patriotismo* se hacían tan corrientes, plasmando valores fuertemente proclamados y constituyéndose en un reto para los que tuviesen suficientes conocimientos y un ingenio combativo. Reto al que Cadalso, lo sabemos desde hace poco, había contestado con una apasionada *Defensa de la nación española* que seguramente se comentó en las veladas del invierno 1773-1774, y en los años posteriores, cuando ya había dejado Dalmiro de vivir en Salamanca.

Tal fue, por lo esencial, la preparación intelectual de Forner. Indudablemente aprendió mucho más fuera del recinto de la Universidad que en las aulas, aunque sabemos que asistió con interés a las clases de griego así como de poética y retórica impartidas por dos buenos maestros. Sus estudios en Salamanca, sus amistades sobre todo, dejaron a nuestro autor entrañables recuerdos e hicieron de él un jurista de élite, un poeta «neoclásico» con una cultura humanista ya poco común y un ilustrado consciente de su valía. En 1778 se acaba esa época para él feliz y fecunda. En adelante vivirá en

Madrid, y el primer escrito que ha de valerle cierta notoriedad será una vindicación de una obra compuesta por su condiscípulo y amigo Meléndez Valdés.

8.1.2. Primeras guerrillas literarias

Pocos ciudadanos tenía entonces la república literaria en España, y pocas obras se publicaban, aunque indudablemente había mejorado mucho desde el reinado de Felipe V el estado de las Letras. Las principales producciones de la época son *El Viaje al cielo del poeta filósofo* (1778) de Cándido María Trigueros, *La Paz y la guerra*, así como *La Música* (1780) de Tomás de Iriarte. Tan sólo pueden añadirse a estos nombres, para completar el pobre panorama de la literatura, los de Nicolás Fernández de Moratín, que muere en el año 1780, de Vicente García de la Huerta, que ha dado ya su mejor obra, *Raquel*, del prolífico Ramón de la Cruz y de Ignacio López de Ayala, cuya *Numancia destruida* es de 1775. Sabido es que Jovellanos no podía dedicar mucho tiempo a las letras y que Cadalso, demasiado ocupado en las operaciones del sitio de Gibraltar, no volvería a tomar la pluma. En este contexto acordó la Real Academia Española crear dos premios anuales, de elocuencia y de poesía. Eran los primeros premios literarios instituidos en España, y su propósito, evidentemente, era estimular la creación, pero dentro de ciertas normas, con miras, pues, a un dirigismo cultural que no tenía antecedente alguno en el país. Dicha iniciativa representaba para los jóvenes escritores una oportunidad inesperada. Dispuestos estaban los discípulos salmantinos de Cadalso a probar la suerte, afrontando a unos veteranos que no les merecían mucha consideración ni podían por consiguiente intimidarlos.

En 1778, el primer año en que se atribuyó el premio de poesía, presentó una composición Iglesias de la Casa, pero sin éxito, ya que no le convenía el registro épico impuesto por el tema del concurso. El año siguiente, ganaba el accésit un joven escritor del que no se conocía todavía ninguna producción: Leandro Moratín. En 1780, por fin, el tema elegido por la Academia para el concurso de poesía fue un elogio de la vida campestre, asunto ideal para el más destacado poeta del grupo salmantino. ¿Quién mejor que Batilo (Juan Meléndez Valdés) para componer una graciosa égloga? ¿Quién podía sacar mejor provecho de la lectura de Garcilaso, y también de las de Thomson y Saint-Lambert? Con júbilo pero sin mayor sorpresa se enteró el parnaso salmantino de que con su composición titulada *Batilo* había dominado Meléndez a todos sus rivales, llevándose el mayor galardón literario de España a la edad de veintiséis años.

Este éxito de un joven provinciano hasta entonces totalmente desconocido hirió profundamente el amor propio de otro concursante menos feliz aunque ya confirmado por otras producciones de las que se mostraba no poco ufano: Tomás de Iriarte. Movido por el despecho, escribió éste unas *Reflexiones sobre la égloga Batilo* en que exponía que el dictamen de la Academia no había sido acertado, que la obra de su rival tenía muchos defectos y que la suya, desde luego, era muy superior.

Éstas son las circunstancias en que produce Forner su primera obra de crítica, que en opinión de Fernando Lázaro Carreter es «uno de los más interesantes capítulos de la estética ilustrada española». Según este autor, el *Co-tejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua*, escrito que quedó inédito hasta nuestros días, prueba de que no le concedió mucha importancia Forner, puede resumirse de esta manera: «El arte dicta sus preceptos al poeta, que debe aplicarlos inexorablemente. El crítico es el intérprete del arte; él ha de juzgar sobre la adecuación o discordancia entre las normas y la obra examinada. Esta función crítica debe ejercerse en nombre de la razón y sólo por alguien autorizado, no por el vulgo, falto de luces para este menester. Y la crítica alcanza su plenitud y justificación cuando adquiere una finalidad social, cuando se pone en contacto con las gentes inexpertas, desarrollando ante sus ojos no sólo los datos y el resultado, sino el proceso racional que ha llevado a ese final. El crítico debe diagnosticar, pero tiene que justificar su diagnóstico» (Forner, 1951, pág. XXIX).

Éstos son en efecto los principios expuestos, y parecen ilustrar el «Neoclasicismo» más intransigente. Pero hay en esta obra de carácter todavía escolar unas opiniones más originales, que volveremos a encontrar en trabajos posteriores. Por ejemplo, esta crítica explícita de Feijoo que es a la vez una implícita vindicación de Mayans, y que sólo un hombre como Forner, heredero, como hemos dicho, de una tradición cultural valenciana podía hacer entonces:

Si el buen P. Feijoo hubiera tenido presente esta distinción que hay entre las artes y la extensión de los límites de cada una, sin duda no hubiera dejado escritos algunos desatinos que leen con lástima los entendedores, en el discurso donde prefiere Lucano a Virgilio, y en la carta con que aclaró más lo que escribió en tal discurso. Con efecto, tanto ése como la carta manifiestan que el Maestro Feijoo estaba menos instruido en la poética general, y aun en la de su lengua, que en el arte de copiar los libritos franceses. Con mayor ardor y juicio tomó nuestro Vives a su cargo la causa de la verdad, haciendo una fuerte invectiva contra los que afirman que la esencia de la poesía es la ficción, y contra los que en sus poemas hacen de modo que se conozca la práctica de esta opinión. Pero lo que en Vives fue efecto de un juicio demasiado severo, enemigo declarado de todo lo que no pudiese traer cierta utilidad, de una profundísima meditación, hecha con ahínco, sobre la verdadera naturaleza de las ciencias y artes, sobre su extensión y términos, y sobre el modo de reducirlas a un uso no especulativo, sino prácticamente útil a todos los hombres, en el Maestro Feijoo fue efecto de un amor a la singularidad que le hizo caer en unas extravagancias de falta de instrucción y de sobra de jactancia, que se llegó a arraigar en su ánimo porque vivió en un tiempo de tinieblas, y se creyó el único luminar de España en aquellos días tenebrosos (Forner, 1951, págs. 23-24).

¿Qué otro ilustrado de esa época hubiera mostrado un conocimiento tan profundo del pensamiento de Vives y hubiera entroncado las ideas de su tiempo sobre la literatura con las del Renacimiento español?

Pero la peculiaridad de las ideas de Forner no se limita a eso. Si bien acata las reglas clásicas de la Poética, no se le escapa que el vicio mayor de un poeta, por más respetuoso que sea de la preceptiva, es «el estilo prosaico», y la fría exactitud de Iriarte le parece ser totalmente ajena al genio de la verdadera poesía española.

El año siguiente (1781) se anuncia que el próximo premio de poesía que ha de otorgar la Academia será una sátira «contra los vicios introducidos en la poesía castellana por los malos poetas». Parece que después de Batilo, Aminta es quien ha de mostrar que un relevo se está operando en las letras españolas. Se pone Forner inmediatamente a la obra y, después de terminarla, escribe otra sátira, contra Iriarte, pero esta vez es para darla al público. Se trata del *Asno erudito*, un terrible ataque personal contra el autor de *La Música*. En este panfleto pretende Forner tomar otra vez la defensa de Meléndez, que ha recibido algún arañazo en las *Fábulas literarias* recién publicadas, pero visiblemente lo que mueve a nuestro autor no es el espíritu de justicia, sino un odio cuyas razones son profundas y lejanas (Lopez, 1976, págs. 296-306). Más interesante que los versos en que se burla con ferocidad del fabulista son los del *Asno erudito*, donde están desarrolladas las ideas sugeridas en el escrito anterior, ideas que volverán a plasmarse en las *Exequias de la lengua castellana*, como ésta, por ejemplo, que es forzoso compaginar con el indiscutible «neoclasicismo» del autor:

Hacer versos en prosa no es ser poeta, y hacer malos versos en mala prosa es ser el peor de los versificadores [...] Yo diré que para acabar de desterrar de España el genio poético de su idioma, no hay que hacer más que dedicarse a imitar la poesía francesa: poesía que no se distingue de la prosa más que en la rima y en las imágenes (Forner, 1948, págs. 51-52).

Lo que reivindica Forner es, para el escritor, el derecho de imitar a los grandes autores del Siglo de Oro, aunque para ello haya de recurrir a algunos arcaísmos. «Neoclásico» y nacionalista a la vez, nuestro autor nos obliga, pues, a revisar las opiniones del siglo pasado sobre el carácter presuntamente extranjerizante, afrancesado, del llamado Neoclasicismo.

La *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*, a la que otorgó por unanimidad su premio la Academia, no hace más que explayar las concepciones ya resumidas, pero en ella el tono es muy distinto: grave, dolido, como conviene a un patriota que contempla los errores del pasado y la miseria del presente de su nación. La mayor novedad de la obra reside en la importancia que dedica a la poesía dramática. No puede Forner defender la comedia española, ya que se lo impide su criterio clásico, pero hace un vibrante elogio del brío de los dramaturgos españoles, equilibrando con más ponderación que otros alabanzas y vituperios: «¿Por qué, oh gran Calderón, a la robusta / locución y al primor del artificio / no unió sus leyes la prudencia justa?»

Y replica a Lope de Vega de esta manera, sobre la necesidad de divertir al vulgo:

Diviértase en buen hora: es justo intento; / pero no ayude yo, cuando per-
vierte / la opinión de la patria a pervertirla, / si excede un tanto a la vulgar mi
suerte. / Fuera de que, si es necia la cuadrilla / de la plebe infeliz, del sabio el
cargo / es afean el error que la mancilla.

Tanto la doctrina como el tono debieron de agradar a la Academia, ya que prefirió ésta la composición de Forner a la que presentó Moratín, la cual, desde el punto de vista puramente formal era, en nuestra opinión, de mucha más soltura. Es de creer que los criterios académicos no eran exclusivamente literarios. En efecto, la intención de la Real Academia al instituir sus concursos no era solamente la de hacer cultivar los géneros clásicos, sino también la de conseguir que los escritores exaltaran el sentimiento patriótico. Volveremos a mencionar esta evidente orientación. Recordemos de momento que Sotelo, biógrafo de nuestro poeta, que pudo consultar una correspondencia hoy perdida, nos dejó esta interesante apuntación sobre la amistad naciente de Forner y Moratín: «Moratín aprobó el juicio de la Academia y procuró conocer a Forner, el cual, leyendo la sátira de Moratín, la prefirió a la suya, y por medio de don Pedro Estala, amigo de entrambos, comenzaron a tratarse, y se conservaron después una amistad estrecha, sencilla y sin rivalidad, como lo hacen siempre los hombres de verdadero mérito».

No nos parece útil examinar otra obra satírica cuya publicación fue imposible ya que muy a las claras era un ferocísimo panfleto contra Tomás de Iriarte y su familia. El texto se difundió por Madrid y seguramente por otras ciudades, pero no se publicó sino en fecha reciente. Hemos propuesto hace años una explicación del terrible odio que sintió Forner por el fabulista, y remitimos a lo que escribimos entonces para recoger tan sólo un párrafo de *Los Gramáticos. Historia chinesca*, título de dicho panfleto, cuya violencia puede todavía asombrar al lector desprevenido. He aquí unas líneas que permiten entender cómo era posible en aquella época ser ilustrado aferrándose a una tradición nacional y abominando del espíritu del siglo:

Han dado en nuestra edad en aplicar el título de Humanidades a una miscelánea de estudios vagos, amontonados y faltos de método con que se juzga haber derecho para hablar de todo en los corrillos y tertulias de librería. Feijoo, la *Enciclopedia*, el *Diccionario* de Bayle, las *Misceláneas* de Voltaire, d'Alembert, los Diarios y toda la demás turba de libritos de moda, son los códigos de la sabiduría universal de este género de humanistas; ¿pero qué humanistas? Lo peor es que pervierten y hacen despreciable el uso de muchos de aquellos libros útiles para la pronta investigación de algún punto ya olvidado, pero perjudicialísimos cuando se consagran a la primitiva o fundamental instrucción.

Estamos en un siglo de superficialidad. Oigo llamarle por todas partes siglo de la razón, siglo de luces, siglo ilustrado, siglo de la filosofía. Y yo le llamaría mejor siglo de ensayos, siglo de diccionarios, siglo de impiedad, siglo hablador, siglo charlatán, siglo ostentador, compuesto de gentes tinturadas de todo e incapaces, no sólo de imitar, pero ni de conocer el estudio

y desvelos que costaron a nuestros mayores los adelantamientos en las ciencias (1970, pág. 198).

Estos vituperios han contribuido no poco a acreditar la opinión de que fue Forner un reaccionario, pero basta con leer atentamente el texto para darse cuenta de que no hace más que valorar el estudio, el conocimiento directo y profundo, y de que a pesar de la diatriba contra la impiedad (que efectivamente caracteriza el siglo XVIII europeo o mejor dicho francés), se reconoce la utilidad de las obras más atrevidas mencionadas. Lo que aquí se proclama, fundamentalmente, es que en la adquisición del saber no valen los atajos. Lo mismo dejó sentado Cadalso en sus *Eruditos a la violeta* sin ser tildado de reaccionario, y de un modo semejante podría reaccionar hoy día un hombre verdaderamente culto ante la presunción de quienes sólo poseen un barniz de cultura y desprecian las Humanidades porque no se han tomado el trabajo de estudiarlas.

Marca el año de 1784 para Forner el final del período de aprendizaje. El balance de sus escritos es entonces el siguiente: fuera de las primeras composiciones en verso esbozadas en Salamanca, de la sátira premiada por la Academia y de los panfletos contra Iriarte, se conserva una *Sátira contra los vicios de la Corte* de tono muy personal y áspero que es, tal vez, una de las mejores diatribas de la época contra la injusticia social. Son además de los años 1783-1784 los *Discursos filosóficos*, ya acabados pero que no aparecerán hasta 1787, y no pocas páginas jocosas que habrá de incluir mucho después en una espléndida colección manuscrita de sus obras: *Carta de M. V. Marcial a don Fermín Laviano*, *Carta del tonto de la duquesa de Alba*, unos sonetos burlones y un largo poema desilusionado, la *Carta familiar a Lelio*. Añádase a esto, que ya es mucho para un abogado que la familia de Altamira emplea en varios quehaceres, una tragedia, *La cautiva*, cuyo texto puede darse por perdido, y finalmente otras sátiras, contra López de Ayala, Trigueros y algunos más. Su *Carta de don Antonio Varas al Autor de la Riada*, denunciada por la Academia al Consejo de Castilla, le valió una severa reprimenda. Se le prohibió además que volviera a publicar bajo seudónimo, notificándole que sus futuros escritos tendrían en adelante vigilantes censores.

Estas vicisitudes sólo tendrían un interés anecdótico si no estuviera conservado un manuscrito de las *Exequias de la lengua castellana*, que parece ser un primer borrador todavía muy incompleto de la obra, en el que menudean los ataques contra Iriarte, García de la Huerta y unos cuantos rimadores de muy menor mérito, ataque que el satírico duramente reprendido de 1784 no hubiera mantenido y que por tanto permiten fechar aproximadamente dicho esbozo de lo que había de ser su obra literaria más importante en 1783-1784. Habrá que tener en cuenta, al tratar de las *Exequias*, que su elaboración duró más de diez años.

8.1.3. **La Oración apologética por la España y su mérito literario**

Amargado y humillado por la reprensión que hubo de sufrir sin chistar el 22 de noviembre de 1784, debió el libelista amordazado de ver el cielo abierto al enterarse pocos días después, el 30 de noviembre, leyendo la *Gaceta de Madrid*,

de que el nuevo tema propuesto para el concurso de obras de elocuencia de la Real Academia parecía otra vez haber sido elegido para brindarle la oportunidad de lucir sus conocimientos, su celo y su talento. Así se definían las pautas que habían de seguir los concurrentes:

Para la Oratoria. Una apología o defensa de la nación, ciñéndose solamente a sus progresos en las ciencias y artes, por ser esta parte en la que con más particularidad y empeño han intentado oscurecer su gloria algunos escritores extranjeros, que llevados de sus engañosas preocupaciones y faltos de seguras noticias, han publicado obras llenas de injurias e imposturas.

Tendrá la ventaja este asunto (capaz por sí de ser tratado con toda la fuerza y la sublimidad de la elocuencia) de interesar al orador, y de que anime sus razones el amor de la patria, cuyo reconocimiento y gratitud será la más gloriosa recompensa y corona de su trabajo.

Nunca habría que olvidar, cuando se habla de la famosa *Oración* de Forner, que fue ésta concebida como una obra de elocuencia y para un concurso que, como los demás que organizó la Real Academia, invitaba a exaltar el pasado de España y los valores patrios sin impedir, por supuesto, que se tributara algún homenaje a la dinastía de los Borbones y particularmente al gobierno de Carlos III. Véanse los títulos de las obras premiadas con anterioridad: *Elogio de Felipe V rey de España*, *Elogio del rey D. Alonso el Sabio*, *Elogio de Don Alonso Tostado*. Eso en cuanto a los concursos de elocuencia. No son menos reveladores de los monárquicos y patrióticos designios de la Academia, institución muy adicta y obediente a sus reales protectores, los títulos de las obras de poesía: *Las naves de Cortés destruidas*, *Granada rendida*. Cabe pensar incluso que el elogio de la vida campestre propuesto para el concurso de 1780 pudo tener alguna relación con el principal propósito de las Sociedades de Amigos del País.

Había pues que ser patriota como el que más y utilizar todos los recursos de la elocuencia, arte, necesario es recordarlo, por la que se propone un sujeto retóricamente; y proponer una demostración verosímil, es decir, capaz de convencer por cualquier medio que sea, lo cual nada tiene que ver con los presupuestos de quien emprende un ensayo o una investigación histórica. Reprochar al orador su falta de objetividad es, por tanto, no pertinente e increíblemente ingenuo, como también exigir de un abogado (y esto debían de ser Forner y los demás concurrentes al premio de elocuencia de 1785) que sea sincero y desprovisto de partidismo. No puede ser imparcial quien hace de defensor, quien produce un alegato, si lo que pretende es ganar el pleito. La ignorancia o el olvido de estas obviedades han sido la razón de las numerosas y duraderas sinrazones que padeció la *Oración* de Forner cuando salió a luz años más tarde, y puede decirse que hasta hoy.

Presentada en el concurso de 1785, la obra estuvo a punto de conseguir el primer premio porque la juzgaron los académicos muy superior a las demás. Lo que impidió que la *Oración* recibiera el merecido galardón fue la oscuridad, la torpeza de algunas de sus proposiciones. Se pensó en pedir al desconocido autor que las enmendara, pero lo imposibilitaba el reglamento, según el cual debían

conservar los candidatos un absoluto anonimato hasta la proclamación de los resultados. Con harta confusión, pues, tuvo la Academia que declarar lo siguiente: «La nación padece agravio del vulgo literato de las extranjeras; en su desagravio ofreció la Academia premio, y viéndose ésta en la precisión de darlo por vacante, creará aquel vulgo tenemos mala causa, cuando es tan buena (véanse los dos discursos de las Glorias de España del Padre Feijoo) y hay tanto en que fundarla que la mayor dificultad consiste en hallar hombre que sepa y recopile las obras útiles de españoles sobresalientes en todos los ramos de la literatura, parangonándolas con las de los más célebres extranjeros coetáneos.»

Sabemos que Forner conoció perfectamente los debates a los que había dado lugar su *Oración* en la Academia y cuán cerca había estado de llevarse por segunda vez el premio. Entre orgulloso y desanimado estuvo trabajando en los meses siguientes en sus *Discursos filosóficos*, cuyo texto envió al todopoderoso Floridablanca a mediados de 1785. Había el ministro ordenado al amordazado enemigo de Iriarte que dejara de componer sátiras y libelos para dedicarse a ocupaciones más graves e importantes. En esto, pues, se empleó en adelante Juan Pablo, emprendiendo, por encargo de Eugenio Llaguno seguramente, la traducción del discurso titulado *Réponse à la question: que doit-on à l'Espagne?* del abate Carlo Denina. Tratábase de un escrito presentado a la Academia de Berlín en 1786, de una réplica a la famosa pregunta de Masson de Morvilliers: «Que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?», formulada en el artículo «Espagne» del tomo I de *Geografía* de la muy ambiciosa *Encyclopédie méthodique*. Mucho revuelo había causado el texto de Masson al ser leído en España a partir del mes de agosto de 1783, suscitando intervención diplomática y provocando una amplia polémica que duraría hasta el siglo XX, inspirando numerosos comentarios apasionados y no pocas veces anacrónicos y partidistas.

Muy importante es en verdad la obra de Denina, ya que por primera vez se manifiesta, contra la hegemonía cultural de Francia, una solidaridad no sólo latina sino de la antigua Europa meridional y del mundo sajón, como lo muestra este simple cotejo: en 1767 ha publicado Herder sus *Fragmentos sobre la literatura alemana moderna*, en que estudiando las canciones populares expone su teoría del *Volkslied*; en 1781 aparece *Ueber die deutsche Sprache und Literatur* de Justus Möser, que se atreve a contradecir a Federico II de Prusia escribiendo que si están atrasados los alemanes, no se debe esto a su insuficiente imitación de los modelos franceses, sino precisamente al hecho de que no se les ha ocurrido inspirarse en su propio genio nacional. Estas circunstancias, a las que cabe añadir la desagradable impresión causada en el rey de Prusia por el *Discours sur l'universalité de la langue française* de Rivarol, premiado por la misma Academia de Berlín en 1784, explican que el soberano, adulado por no pocos *philosophes*, pero irritado por el engreimiento de ciertos franceses, haya animado al abate Denina, partidario de la *italianità*, a emprender una defensa de España.

Esta, pues, es la obra que traduce Forner, y aunque se le ha encargado que añadiera apuntaciones eruditas al texto que lleva entre manos, lo que hace con cierta desfachatez es mandar a Floridablanca con su traducción del discurso de Denina la malograda *Oración apologética*. Sin esta audacia, muy otra hubiera sido la fama de Forner, no sólo durante toda su vida sino para la posteridad. Por-

que al ministro le gustó dicha *Oración*, y siendo él quien recompensaba a los literatos, acordó que se diera una gratificación de 6.000 reales al autor de tan valiosa defensa para que pudiera darla a luz. Este hecho, mal conocido o interpretado, ha dado pie a que se afirmara y repitiera que Forner había redactado su obra a petición del ministro. Esto es absurdo, porque si así lo hubiera dispuesto éste, la obra encargada no hubiera sido un ejercicio de retórica, sino un escrito de carácter erudito y científico, como los que compusieron Antonio José Cavanilles, y en Italia Juan Andrés, Javier Lampillas y Francisco de Masdeu. Curiosamente, hoy en día ocurre frecuentemente que especialistas del siglo XVIII español, que no pertenecen a familias políticas muy distintas y no tienen para enfrentarse los motivos ideológicos que animaban desde el siglo pasado a liberales y conservadores, entiendan y presenten la guerrilla de «los apologistas» de modos muy diversos y hasta inconciliables. Parece que este asunto no es tan pretérito como debiera y sigue llevando mucha carga afectiva.

Tratemos pues de leer sin prevención la *Oración apologética por la España y su mérito literario*. Insistió su autor en que su producción no debía leerse como un ensayo histórico y crítico:

Mi propósito fue escribir más como declamador que como historiador crítico. Sujetéme a la estrechez de una sola hipótesis o proposición que llamase hacia sí todas las partes del discurso, dando por supuesta la verdad de los hechos, probados ya de mil y mil modos (Forner, 1945, pág. 7).

Pertenece pues la composición de Forner a un género definido por Cicerón y Quintiliano: la *suasoria*, la cual requiere, según una fórmula canónica, que el orador empiece por conciliarse la benevolencia de sus oyentes. Cumpliendo con dicho requisito formula, pues, esta primera proposición:

La gloria científica de una nación no se debe medir por sus adelantos en las cosas superfluas o perjudiciales. Igual la república de las letras a la civil en los fundamentos de su verdadera perfección y felicidad, debiera sólo adoptar como meritorios y estimables los establecimientos o sistemas que le son útiles, y pesando con madura y pausada meditación el fin al que están destinadas las ciencias y las artes, los aditamentos que necesitan para su uso, qué beneficios pueden sacar de ellas los hombres y de qué modo han de tratarse para que ocasionen la utilidad a que se dirigen (*Ibid.*, pág. 17).

El fin al que se dirige el discurso forneriano es el de oponer los conocimientos inmediatamente útiles al género humano a todo lo que sea especulación «superflua», sin posible demostración. Por tanto, puede ser grande una nación sin tener ninguno de esos filósofos que sólo inventan sistemas efímeros y mundos ideales: «Las repúblicas de Esparta y Roma no dieron de sí Platones ni Zenones, grandes soñadores de mundos, y no por eso desmereció el crédito de una y otra en las consideraciones de la posteridad» (*Ibid.*, pág. 9). A un lado, pues, los conocimientos útiles, prácticos, la verdad y la virtud, y a otro lado los sueños de los filósofos, las vanas especulaciones en que derrocha sus esfuerzos la inteligencia hu-

mana sin provecho para nadie y a veces en perjuicio de la verdad y la probidad, lo cual lleva a la corrupción de las costumbres. Ante tan discutible presupuesto, que desacredita cualquier libre especulación, bueno será recordar que los dos valores aquí exaltados, la utilidad y la virtud, son muy característicos del Siglo de las Luces. Nótese también que para nada se mencionan aquí los valores religiosos de la vieja España. De hecho, está mucho más cerca este alegato, por los criterios en que se funda, de Rousseau que de un espíritu «tradicionalista» como quisieron creerlo no pocos eruditos del siglo pasado y del nuestro, que se apropiaron la obra o la condenaron sin poder entenderla. La básica proposición defendida en la *Oración* no es distinta de la que sentó Rousseau en su *Discours sur les sciences et les arts* (1750):

Si nos sciences sont vaines dans l'objet qu'elles proposent, elles sont encore plus dangereuses par les effets qu'elles produisent. Nées dans l'oisiveté, elles la nourrissent à leur tour; et la perte irréparable du temps est le premier préjudice qu'elles causent nécessairement à la société. En politique, comme en morale, c'est un grand mal que de ne point faire de bien; et tout citoyen inutile peut être regardé comme un homme pernicieux. Répondez-moi donc, philosophes illustres; vous par qui nous savons en quelles raisons les corps s'attirent dans le vide; quels sont, dans les révolutions des planètes, les rapports des aires parcourues en temps égaux; quelles courbes ont des points conjugués, des points d'inflexion et de rebroussement; comment l'homme voit tout en Dieu [...] Répondez-moi, dis-je, vous de qui nous avons reçu tant de sublimes connaissances; quand vous ne nous auriez jamais rien appris de ces choses, en serions-nous moins nombreux, moins bien gouvernés, moins redoutables, moins florissants ou plus pervers?

La filiación de Juan Pablo respecto de Jean-Jacques no puede ser sobre este punto más patente, aunque haya pasado totalmente desapercibida por los comentaristas de la *Oración*. Y lo postulado se encamina inevitablemente hacia una severa reprobación de todos los «sofistas», de los inventores de mundos, y de allí hacia una diatriba contra el «espíritu superficial» y corrompido del siglo. El mundo de Descartes, la teoría del optimismo de Leibniz, las obras de los *philosophes*, desde Montesquieu hasta Helvétius, vienen a ser considerados no sólo como inútiles sino como nocivos, contrarios al bien y a la razón.

Dando un paso más, el orador, que está en la obligación de defender a su patria de las acusaciones de que es objeto su cultura presente y pasada, la emprende con Voltaire, cuyos principales escritos, indudablemente, tiene muy bien leídos, a la par que los de Rousseau y de todos los filósofos franceses que cita:

He aquí uno de los principales fundamentos en que apoyan sus acusaciones los que, después del extravagante Voltaire, no saben pensar sino lo que él escribió. *En España no se piensa: la libertad de pensar es desconocida en aquella península: el español, para leer y pensar, necesita la licencia de un fraile...* Pero ¿qué es lo que no se piensa en España, sofistas malig-

nos, ignorantes de los mismos principios de la Filosofía que tanto os jactáis profesar? Es verdad: los españoles no pensamos en muchas cosas; pero señaladlas, nombradlas específicamente, y daréis con ellas un ejemplo de nuestra solidez y vuestra ligereza. *No se piensa en España*, así es; no se piensa en derribar las aras que la humana necesidad, guiada por una infalible revelación, ha levantado al Árbitro del universo; no se piensa en conturbar el sosiego de la paz pública, combatiendo con sofismas indecorosos las creencias en cuya esperanza y verdad sobrellevan los hombres las miserias de esta calamitosa vida (*Ibíd.*, págs. 28-29).

Es éste uno de los párrafos que más han apreciado los exegetas conservadores de la *Oración*, Menéndez Pelayo y sus hijos espirituales. No les cabía duda de que el «españolismo» de Forner sólo podía estar respaldado por el más acendrado y combativo catolicismo. Pero un elemental examen léxico muestra que el orador opone irreligión y cristianismo, usando fórmulas como la de «Árbitro del universo», que es muy propia de un *philosophe* y que nunca hubiese empleado el obispo más ilustrado ni, por supuesto, la multitud de frailes que, como decían no con mucha exageración ciertos extranjeros, prohibían que los españoles pensaran libremente. Más tarde experimentaría Forner, al ver que sus obras mayores no podían darse a luz, que no eran gratuitas las insolencias de Voltaire.

Habiendo afirmado que el libre ejercicio del pensamiento no es el bien supremo y que incumbe al legislador mantener en su cauce la razón para que no puedan amenazar los fundamentos de la sociedad quienes predicán la subversión, esboza Forner no una historia, sino un panorama histórico del saber en España, que es lo que más vale en su *Oración* ya que, a pesar de los artificios retóricos, revela a un ilustrado de gran erudición.

Tras la caída del Imperio romano, escribe, cuando se abatió una noche densa sobre toda Europa, fue la España árabe depositaria de las ciencias y de las artes y le tocó difundir en Occidente las matemáticas, la astronomía, la medicina, la botánica, la química. Desgraciadamente prevalecieron en la filosofía las abstracciones oscuras y el espíritu de secta. París se convirtió entonces en el gran teatro de las disputas pseudoaristotélicas, y desde allí cundió la barbarie escolástica, invadiendo los demás países de la Cristiandad. Pero, mientras Europa adoptaba esta falsa filosofía, fue España la única nación que se libró de ella. A mediados del siglo XIII, siguiendo el ejemplo de las Universidades de París y de Bolonia, acogió finalmente la escolástica, aunque produciendo todavía buenos teólogos, lógicos, médicos, astrónomos como no los había en ninguna otra parte. Si España a su vez se hizo escolástica, fue para conservar íntegra la unidad de la religión. Ahora bien, prosigue Forner:

Lo que tiene de malo el Escolasticismo no lo adquirió en España: lo que tiene de bueno aquí lo adquirió. Españoles fueron los que le purgaron, los que a la profundidad, o llámese sutileza, de sus raciocinios, aplicaron las galas del buen gusto y amena literatura; y ni Italia, ni Francia, ni Alemania, ni Inglaterra negarán jamás justamente que entre nuestros gran-

des escolásticos y los suyos hay la misma diferencia que entre los doc-tos del siglo XVI y los del siglo XII. En éste todo fue rudeza, todo oscuri-dad; en aquél, todo elegancia, todo luces; y habiendo florecido en él nues-tros grandes hombres, Victoria, Báñez, Soto, Castro, Suárez, Valencia, Maldonado y el restante escuadrón de varones doctísimos, escolásticos todos, pero escolásticos que entendieron y usaron de las Humanidades y cultura de las lenguas y bellas letras con tanta maestría y acierto como los que en otros países han colocado su gloria en sólo profesarlas (*Ibíd.*, págs. 58-59).

No cabe duda que estas afirmaciones son más propias de un orador inspirado que de un exacto historiador, pero más cerca de la verdad está aquí nuestro au-tor que los que clamaban en su siglo contra la escolástica sin distinguir épocas ni tener el sentido de la historia, porque, al fin y al cabo, hay más conocimientos e inteligencia en este vibrante alegato que en muchos tratados de la época. Sería un error garrafal deducir de estas proposiciones que es Forner un defensor de la escolástica. No tiene más criterios que la exigencia y la demostración, y sabe que no todo fue tinieblas en los «siglos oscuros». Donde la necesidad de replicar a los ataques de los extranjeros le lleva a esgrimir argumentos poco científicos, arbi-trarios, es en estas líneas:

Una nación cuya náutica y arte militar ha dado a Europa, en vez de un so-ñado y árido mundo cartesiano, un mundo real y efectivo, manantial perenne de riquezas; en vez de razonamientos voluntarios sobre las leyes, los mejores legisladores de los actuales estados políticos; en lugar de sofistas impíos, jui-ciosísimos mantenedores de la única religión que enseña a ser justos, y en vez de vanidades científicas, los reformadores y restauradores de las ciencias (*Ibíd.*, pág. 65).

A esto sigue un muy sentido elogio del reinado de los Reyes Católicos y del es-plendor que conocieron en aquella edad las ciencias y las artes:

Fue entonces Luis Vives el gigante que restauró los estudios, denunció los errores que viciaban el saber, mostrando en todos sus escritos qué vías había de seguir el entendimiento para que triunfara definitivamente la buena filoso-fía de la barbarie. El Brocense, Melchor Cano aprovecharon sus lecciones. Los médicos españoles Heredia, Mercado hicieron como nadie progresar su arte, mientras sus compatriotas descubrían el Nuevo Mundo, penetraban sus secretos, estudiaban sus producciones, y Monardes escribía la primera historia medicinal de las Indias (*Ibíd.*, págs. 113-114).

El final es grandilocuente, como era de esperar, y contiene un elogio del reinado de Carlos III con un oportuno homenaje al «ilustre conde que le ayuda a llevar el grave peso de la Administración».

Tal es la obra en que los tradicionalistas del siglo XIX, sobre todo Menéndez Pelayo y los secuaces que tuvo éste en la época franquista, quisieron ver una máquina de guerra destinada a combatir la filosofía de las Luces. Eminentes es-

pecialistas del siglo XVIII, que de ninguna manera comparten los criterios ideológicos de los eruditos conservadores y ponen algún énfasis en manifestar esta discrepancia, han formulado no pocas veces opiniones que llegan a coincidir con las de sus adversarios, presentando al autor de la *Oración* como un reaccionario. Somos de muy distinto parecer. Claro que se le puede reprochar al apologista el poco aprecio que hace de Descartes, de Newton, de Montesquieu, Voltaire, Helvétius y aun de Rousseau a pesar de todo lo que le debe. Además, el elogio que hace de la legislación española, por lo que toca a las restricciones de la libertad de escribir, podría pasar por una justificación de la intolerancia. Pero nada dice al respecto que no quedara refrendado por un Campomanes, un Floridablanca, por cualquier gobernante por muy ilustrado que fuera. Y es de una meridiana claridad que los valores defendidos por el autor de la *Oración* son los de la Ilustración. Nunca dice una palabra a favor de la Inquisición ni de la censura eclesiástica. Lo que sí encomia son las prerrogativas y el poder del Estado. En una obra que debía conformarse a las condiciones impuestas por la Real Academia, es decir, por el Gobierno, ¿podíase emprender una defensa del libre pensamiento y confesar que desde hacía más de un siglo nada había aportado España a la ciencia europea? ¿Qué abogado hubiera sido Forner si hubiera dicho únicamente lo que sentía y diría después en unos textos que son de los más representativos de la Ilustración?

Tal como está, la obra le valió a Forner ser distinguido por Floridablanca mientras que una lluvia de críticas de las que no siempre estuvo ausente cierta envidia caía sobre el aguerrido apologista. Luis Cañuelo (*El Censor*), por quien parece haber tenido cierta simpatía Forner antes de que se rompieran las primeras lanzas, fue el más encendido antiapologista, y la polémica entre los dos hombres conserva todavía interés. Se ha dicho y repetido que Cañuelo fue entonces el audaz, el español admirable, el inconformista, pero una documentación recientemente revelada obliga a templar estos entusiasmos, ya que mal pudo ser un ejemplar inconformista quien recibió desde su primera (y única) publicación una sustancial ayuda del Gobierno, nada menos que una pensión vitalicia. Y aunque no se tome en cuenta este hecho, basta leer los textos de ambos autores para ver que el más inteligente y culto era Forner, quien dejó aplastado con sus argumentos y erudición al periodista. Otros ataques aparecieron en la prensa de la época (en años en que nunca había sido tan grande la libertad de expresión en España) contra todos los españoles que habían pretendido vindicar a su patria, llegando Forner a publicar una voluminosa refutación titulada *Pasatiempo*, luego un *Anti-Sofisma o sea desenredo de los sofismas con que se ha pretendido oscurecer algunas doctrinas de la Oración Apologética*, y otros textos de polémica. Duraría la contienda hasta los tiempos de la Revolución Francesa y la desaparición de la prensa española, pero sabido es que el debate rebrotó a menudo, hasta nuestros días, cada vez que volvió a encender los espíritus la gran cuestión de la ciencia española. Los conservadores han querido considerar al Forner de la *Oración* como uno de los suyos, los liberales como un enemigo de las Luces. Nosotros creemos que se trata de la obra de un ilustrado que hay que restituir a un amplio contexto, teniendo muy presentes las circunstancias en que se elaboró. Otros textos hay donde la ideología del autor se manifiesta sin

ambigüedades, y a éstos hay que acudir si se quiere saber qué ideas y qué ilusiones tuvo este pensador.

En una carta fechada en 1 de junio de 1783 y dirigida a Floridablanca, Forner, que no había compuesto todavía su *Oración*, se presentaba como un joven que no había tenido en su vida más entretenimientos que los libros y la meditación, y se ofrecía a dedicar al ministro unos *Discursos filosóficos* escritos a la edad de veinticuatro años, «atados al número de la poesía». Añadía el escritor novel que el propósito de su obra era impugnar «los sofismas de la impiedad», estableciendo «las verdades que tocan a la naturaleza del hombre» (Lopez, 1976, pág. 437).

Tardaría más de cuatro años en cumplirse el deseo del aprendiz de filósofo, quien tuvo que multiplicar las gestiones para vencer los obstáculos de la censura y, a causa de este retraso, salieron los *Discursos filosóficos* cuando la gran polémica sobre las apologías de España alcanzaba su paroxismo. De ahí que esta obra de un escritor ya envuelto en no pocas trifulcas se convirtiera para sus adversarios declarados o todavía callados en un nuevo blanco para otros ataques de sesgo personal (así ocurrió con los periodistas Luis Cañuelo, *El Censor*, y el P. Centeno, *El Apologista universal*) o marcadamente ideológico, como en el caso de un anónimo *Discurso antisofístico extractado del Hombre de Forner y traducido al cuáquero por M. Fox Novel*.

Cuidadosamente impresa por la Imprenta Real, la obra de Forner, con más de cuatrocientas páginas, viene a ser la más voluminosa de cuantas publicó. Una nueva ayuda de 6.000 reales, otorgada por Floridablanca, permitió costear la edición, haciendo por lo demás del joven abogado un cliente del poderoso ministro. Y si bien están escritos en verso los *Discursos*, la introducción y las abundantes notas hacen predominar la prosa en esta abultada obra. A pesar de lo que se ha venido diciendo no pocas veces, esta defensa de la religión revelada es muy distinta de las que propugnaron los apologistas franceses del catolicismo para rebatir a los *philosophes*, y no tiene nada que ver con las doctrinas de los «tradicionistas» españoles, como Diego de Cádiz o Fernando de Ceballos. Se sitúa Forner en una tradición de pensamientos heredada de Vives y de los *novatores* de la primera parte del siglo XVIII, y las diatribas contra los impíos modernos que contienen los *Discursos* no impidieron que fuesen éstos saludados como una obra maestra por los redactores del *Journal Encyclopédique*, tal vez menos sinceros que interesados en reconquistar el mercado español para la *Encyclopédie méthodique*. Fuera lo que fuera, las desorbitadas alabanzas tributadas a Forner (elevado al rango de un Malebranche o de un Leibniz), si avivaron no pocas envidias en España, donde ningún escritor había sido ensalzado de tal manera, mal encubren el deseo de adular a Floridablanca.

No podemos dar por concluido este apartado sobre las principales obras escritas por Forner en sus años mozos sin mencionar, siquiera rápidamente, una de sus mejores sátiras en prosa: las *Reflexiones sobre la Lección crítica que ha publicado don Vicente García de la Huerta. Las escribía en vindicaciones de la buena memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, ex-escudero del bachiller Sansón Carrasco* (1786). La polémica sobre el *Quijote*, como la que concierne a la reforma del teatro, a la que estuvo muy temprano asociada, permite distinguir entre los escritores del siglo XVIII (y aun después) dos bandos: el de los

lopidistas, defensores a ultranza de la comedia del Siglo de Oro, y el de los cervantistas, convencidos partidarios de un teatro renovado, formal e ideológicamente. Muy injustos se mostraron, como se sabe, los ilustrados en sus condenas de la comedia tradicional, aunque algunos, como Forner, supieron reconocer el brío y la invención de los dramaturgos del siglo anterior. Pero también hay que decir que los apologistas del teatro antiguo español, como García de la Huerta, no veían claramente la belleza de aquello que ponían por las nubes y tenían criterios sobradamente caprichosos, por no decir estrafalarios. La contienda a la que nos referimos, empezada en los primeros decenios del XVIII, rebrotó más encendidamente cuando publicó García de la Huerta su prólogo al *Theatro Hespáñol*. Y como era de esperar, Forner, como verdadero ilustrado, tomó el partido de Cervantes contra sus acusadores, los cuales le echaban en cara nada menos que el haber sido un mal español y un envidioso de Lope. Dicha postura permite ver lo que media entre un nacionalista *avant la lette* y un chovinista reaccionario como indudablemente lo era el académico García de la Huerta, del que se rieron a carcajadas todos los españoles cultos de la época.

8.1.4. La época de madurez

En 1790, cuando la muy reducida opinión pública española sólo pudo comentar en voz baja los grandes acontecimientos que iban tomando inesperado cariz en Francia, habiéndose acabado el largo reinado de Carlos III y preparándose evidentemente unos cambios políticos de presumible importancia en una España que entraba en una nueva era, quedó muy limitada la libertad de expresión, desapareció la prensa, que a pesar de su tardío y escaso desarrollo había propiciado el debate y la polémica, mientras que las principales figuras de la Ilustración veían amenazado o condenado su proyecto. Cabarrús y Jovellanos sintieron el peso de la persecución, mientras que Meléndez Valdés, habiendo abandonado la enseñanza, había pasado a ocupar una fiscalía en Zaragoza. También Forner se vio favorecido con una fiscalía en Sevilla, no se sabe si gracias a Floridablanca, del que era muy notoriamente cliente como hemos dicho, o a Godoy, que empezaba por entonces su irresistible ascensión y había de encontrar en nuestro escritor a su más fervoroso turiferario. La hipótesis que hemos emitido en otra ocasión es que el futuro privado ya conocía a Forner y tenía bastante influencia en 1790 para empezar a distribuir honores y prebendas. Es lo que afirmó el propio interesado en unos versos juguetones que evidencian una gran familiaridad con quien gozaba de la real confianza: «Vos me hicisteis fiscal, hacédme ahora / algo más: verbi gracia, consejero, / ministro en Persia, o cosa que lo valga.»

Desde luego no fue nuestro golilla el único ilustrado que se ató al carro triunfal de Godoy, quien, a pesar de su pésima fama contemporánea y póstuma, se portó casi siempre como benévolo protector de las artes y las letras, más que su antecesor Floridablanca. Fue tal vez excepcional la integridad de un Jovellanos, y no pasó de ser muy minoritaria la franca rebeldía de un Arroyal y aún más de un Marchena.

Los escritos que vamos a comentar ahora fueron elaborados o terminados

después de 1790, año en que finalizan a la vez la era más atractiva de la Ilustración, las grandes polémicas y las incesantes riñas de Forner, aunque nunca ha de abandonarle la vena satírica. El que ha de ser hasta el mes de julio de 1797 fiscal del Crimen en Sevilla debe, sin embargo, como se comprenderá, probar que es realmente digno del cargo al que se le ha promovido, componer obras serias y evitar lo más posible las contiendas literarias en que hasta entonces se ha metido con tan evidente regodeo.

Del período sevillano son las que llamaremos obras de madurez. Dejando a un lado composiciones circunstanciales, un panfleto contra Trigueros, otro contra Vargas Ponce (genio y figura...), puédesse afirmar que fue Forner uno de los españoles que mejor supieron analizar lo que estaba pasando en Francia, teniendo además la perspicacia de ver que la Revolución desembocaría inevitablemente algún día en una dictadura militar. Ahora bien, como no tenían los hombres de su época las necesarias categorías mentales para calar en la historia profunda, la de la economía, la sociedad, las mentalidades, se limitó su análisis a explicar por la difusión de las ideas filosóficas la gran conmoción que sacudía al reino vecino. Muy lógicamente, pues, pensó que las obras de los *philosophes* (Voltaire, Rousseau, Helvétius, Mably, etc.), que tenía bien leídas y seguramente poseía en su biblioteca, eran lo que había arruinado en Francia el poder del Estado y el prestigio de la monarquía, ocasionando los peores desórdenes y hundiendo en el caos un país floreciente.

Así, pues, como había defendido hace pocos años la cultura española contra Masson y otros franceses, y luego, en informes confidenciales, los derechos del príncipe contra «los abusos de Roma» (Lopez, 1976, págs. 491-500), aspiró en 1792 a convertirse en campeón del Estado, de la monarquía absoluta, contra la sedición, desenmascarando a los que predicaban la rebeldía, los cuales eran para él unos sofistas, unos criminales, energúmenos que habían perdido totalmente el sentido de la realidad. Como le gustaban las controversias, las batallas de ideas para las cuales se sabía bien pertrechado, se ofreció a los nuevos dueños de España para combatir con la pluma la Revolución. Como en abril 1792 había caído Floridablanca, envió su propuesta, no a Aranda que había sucedido al ministro caído en desgracia, sino a Godoy. Pero no deseaba el Gobierno español que se hablara para nada de los acontecimientos de Francia, ni siquiera para denunciarlos. Condenado al silencio como todos los ilustrados, siguió Forner con apasionado interés la rápida evolución de la situación en Francia, comunicando a pocos amigos unos poemas titulados *La Convención*, o *Gloria póstuma de Brissot*, de una feroz alacridad.

Y escribió mucho, a pesar de sus quehaceres en la Audiencia. Primero unas *Nuevas consideraciones sobre la perplejidad de la tortura*, en que ni cita a los autores modernos que han tratado el tema, ni se detiene siquiera en los juristas españoles que le han precedido, queriendo tal vez hacer alarde de originalidad y verter como siempre una abundante erudición. Dicha obra había de permanecer inédita hasta hoy día. Atestigua que Forner, por su adhesión al humanitarismo de su siglo, fue un auténtico ilustrado, y que su rechazo de la Revolución Francesa no supuso un conservadurismo de tipo «tradicionalista», como dicen algunos todavía, sino una defensa de España y del Estado monárquico. Otra obra, más importante aún, y que manifiesta muy claramente lo que fue la ideo-

logía forneriana es el *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España*. Presentado a la censura, tampoco podrá ver la luz en una época tan poco propicia a los libros que aborden temas de vital interés para la nación. Y lo era ésta, porque a menudo se construye la Historia a partir de unos presupuestos ideológicos, y los deseos de reforma social así como los ataques contra la nobleza dueña del poder y de la tierra menudean en dicho *Discurso*, llegando a constituir propiamente su eje político, por ejemplo cuando el autor, con singular penetración, nos ofrece la primera interpretación correcta de la Guerra de las Comunidades.

En cambio nadie puede prohibir la publicación de una obra de elocuencia titulada *Amor de la Patria*, que vio la luz en 1794. Nos parece residir el principal interés del texto en el hecho de que es una de las primeras exposiciones de lo que se llamaría años más tarde el nacionalismo. Además es de una dignidad literaria muy representativa de la obra forneriana cuando se eleva el autor al estilo oratorio. Curiosamente, la virtud exaltada, el amor a la patria, tiene más de republicana que de monárquica. Como los franceses de la segunda mitad del siglo, se halla impregnado nuestro orador de máximas leídas en el *Traité des études* de Rollin y en Plutarco.

Magistrado, ministro del rey, desempeña Forner su papel de perro guardián de las instituciones monárquicas sin traicionar en ningún momento sus convicciones profundas ni las esperanzas de la pequeña burguesía a la que pertenece (con su modesta hidalguía y pobres recursos). Así que sus conductas y discursos se encadenan con perfecta lógica. Defiende al Estado y obra por fortalecer su poder para que éste realice las reformas político-sociales a las que aspiran los sectores no dominantes de la sociedad española. No debe sorprender, por tanto, que este defensor de los derechos de la Corona contra las usurpaciones de la Iglesia tome la pluma para escribir una voluminosa obra titulada *Preservativo contra el Ateísmo*, para afirmar, contra la Revolución atea, la necesidad de la religión, cimiento no menos indispensable para la sociedad civil, en su opinión, que el amor a la patria. Es muy plausible que haya utilizado en dicha obra los materiales reunidos con vista a la composición de ese *Examen genérico de los principios, máximas y opiniones que ha ocasionado la Revolución francesa*, juzgado inoportuno por la autoridad suprema en 1792. Las 159 páginas de este libro no son, por lo demás, de mucho interés. Se pretende en ellas rebatir la tesis de Pierre Bayle según la cual: «Il est apparent qu'une société d'athées pratiquerait les actions civiles et morales aussi bien que les pratiquent les autres sociétés, pourvu qu'elle fît sévèrement punir les crimes et qu'elle attachât de l'honneur et de l'infamie à certaines choses.» Contesta Forner con los argumentos siguientes:

Acá en los gobiernos no se puede vivir sin obedecer y sin pedir; no se puede obedecer bien sin amar la constitución del Estado (y esto es lo que se llama *amor a la Patria*) y no es fácil obtener sin que se pida; y a pesar de eso hay filósofos que no quieren que se obedezca ni se pida a Dios; siendo así que cuando ellos llegan a dominar, quieren ser a viva fuerza obedecidos y adorados sin réplicas ni restricciones. Lo que es el amor a la patria en un ciudadano, es el amor a todo el linaje humano en la religión. Quien obedece con gusto al

Legislador de todos los hombres, ama la constitución del Omnipotente, ama las leyes de la racionalidad, ama la virtud por sí misma. Concluyamos que un ateo es el animal más estólido que puede engendrar la ignorancia para humillar la loca presunción de nuestro entendimiento (1976, págs. 149-150).

No se entiende cómo ese alegato por una religión racionalista y una legislación justa ha podido ser calificado de reaccionario, pero así ha sucedido. La influencia de Rousseau en este texto es obvia, y es el filósofo ginebrino uno de los pensadores invocados para dar base al edificio demostrativo.

La composición de un largo poema dedicado a Godoy y titulado *La Paz*, celebrando la paz de Basilea y el talento de quien ha sido en España su artífice, junto con otros méritos de más valía, tiene para nuestro fiscal el más apetecido de los premios: su nombramiento como fiscal del Consejo de Castilla en julio de 1796.

Pero ha de desempeñar por muy poco tiempo este alto cargo, ya que una enfermedad que le aqueja desde hace años pone fin a su vida el día 17 de marzo de 1797.

Durante los pocos meses en que despachó graves asuntos en el Consejo de Castilla, sabemos que trabajó en dos expedientes. En el primero se esforzó por hacer una «demostración incontestable de la superioridad y ejercicio de la jurisdicción regia sobre los obispos, inherente al trono de España y constantemente sostenida por sus soberanos»; el segundo dio lugar a un amplio informe fiscal sobre la reforma de los estudios universitarios, que abarca todos los problemas relativos a la enseñanza y es uno de los escritos donde más nítidamente se manifiesta el anhelo de reformas de nuestro ilustrado, quien fue uno de los primeros españoles que propusieron una educación generalizada y pública, es decir, asumida por el Estado.

8.1.5. *Las Exequias de la lengua castellana*

Hemos dejado a un lado, porque no cabían en el marco de este capítulo dedicado a los prosistas de la época, una obra de teatro, *El filósofo enamorado*, y no pocos escritos secundarios, en verso o en prosa, circunstanciales e intrascendentes. Ahora debemos ocuparnos de la más importante obra literaria de Forner: las *Exequias de la lengua castellana*. (Para las cuestiones textológicas, remitimos a Lopez, 1976, págs. 586-590.)

Empezada en 1783 ó 1784, la obra debió de ser presentada a la censura a fines de 1792 o principios de 1793. Tras varias complicaciones, pasó a manos del inquisidor general Francisco Lorenzana, quien dictaminó, entre otras cosas, que la crítica contra la nobleza que contenía la sátira era «en sustancia [...] todo el fundamento de los convencionistas de Francia contra los reinos hereditarios y contra la nobleza; y en ella principalmente se apoyan todos los escritos perversos y sediciosos que esparcen por todas partes excitando y convidando a todas las naciones a que sacudan el yugo de los soberanos y desprecien la nobleza, no haciéndose cargo de que se levantarán en Francia muchos Robespierres y tiranos tan ladrones e injustos como los que acusa Cicerón como traidores de la re-

pública romana» (Lopez, 1976, pág. 593). Muy poco atinado fue el juicio del Inquisidor general, quien, sin embargo, lleva la apreciable ventaja sobre ciertos comentadores posteriores de la obra forneriana de haberse tomado el trabajo de leerla, sin que se le escapara el carácter subversivo —aunque nunca revolucionario, por supuesto— de no pocos trozos. No pudo o no quiso Godoy, protector del satírico, infligir un desaire al Inquisidor general, y debió el amordazado autor reconocer que mucho habían cambiado los tiempos desde el estallido de la Revolución.

Muy distinta, por cierto, de la apreciación del Inquisidor general Francisco de Lorenzana sería la que formularía casi un siglo más tarde quien había de erigirse en inquisidor general del pensamiento español, Marcelino Menéndez Pelayo, cuya calurosa simpatía por Forner, varias veces manifestada, ha contribuido no poco a engendrar equivocaciones, anacronismos y no razonadas condenas en la crítica posterior. He aquí los sentidos elogios que le merecieron las *Exequias de la lengua castellana*:

En las *Exequias*, que el autor llamó sátira menipea por ir entremezclada de prosa y versos, siendo en realidad una ficción alegórica del género de la *República Literaria* o de la *Derrota de los Pedantes*, inferior a ellas en amenidad y gracejo, pero muy superior en altura y trascendencia de miras, como obra no de un mero humanista, sino de un pensador original y penetrante, Forner recorre con erudición y crítica franca y resuelta todo el campo de nuestra literatura; estudia su progreso y su decadencia; formula juicios propios y en general acertados sobre nuestros clásicos; los expresa a veces en frases de una exactitud y belleza incomparables; juzga severísimamente a los corruptores del gusto en su tiempo, y va derramando de paso copiosa doctrina sobre todos los géneros literarios. Nada se escribió en el siglo XVIII con más plenitud de ideas, con más abundancia de dicción, con más enérgico estilo, con más viveza de fantasía, con sabor más español que algunos trozos de esta *menipea*, a la cual sólo daña su extraordinaria extensión, y el mismo empeño que el autor puso en acumular en ella todos los tesoros de su largo pensar y de su enorme lectura (Menéndez Pelayo, 1952, págs. 19-21).

Nadie, que sepamos, ha creído útil hacer más comentarios sobre la forma elegida por Forner en su obra mayor. Sátira menipea, mezcla de verso y prosa, ficción alegórica comparable a la *República literaria* de Saavedra Fajardo, tales son las características que la crítica se ha limitado a señalar. Pero, ¿no conviene preguntarse por qué escogió dicha forma el autor en vez de otra, por ejemplo la sátira horaciana imitada por Boileau y que él mismo cultivó con éxito en su juventud, siendo premiado por la Real Academia Española? Se explicó el propio autor al final de su obra acerca de su propósito, que otros «neoclásicos» menos eruditos hubieran podido ser incapaces de entender. He aquí sus clarísimas declaraciones. Primero, en el prólogo de la obra:

Por lo que toca a la invención de la fábula, el mismo *Ignocasto* dice en el final de ella lo que basta para conocer su total demérito. Llamóla sátira meni-

pea porque dice que en la Grecia hubo un tal Menipo, primer padre de estas invenciones monstruosas, que mezclan la prosa con el verso, y emplean el verso y la prosa en zumbarse de las majaderías humanas; y que un pedante del Lacio, llamado *Marco Varrón*, íntimo amigo del charlatán Tulio, habría escrito también mucho en este estilo (*Ibíd.*, pág. 19).

Luego en el final de la obra, con más pormenores, de sumo interés desde el punto de vista de la Poética:

¿Paréceos que podrá agradar una invención en que el asunto principal aparece allá casi al final de ella, anegado en una multitud de episodios que poco o nada tienen que ver con él? ¿Una invención quimérica, cuya cabeza no dice con el cuerpo, y en éste se ven sembradas plumas? —Vaya, excusad la pedantería de repetirme el documento de Horacio [...] —Pero, ¿no es de bulto el reparo? —Eslo; pero en estas obras, ¿quién os ha de pedir los rigores y puntualidades de una fábula épica o dramática? Estos escritos, que se llaman *satiricones*, corren y saltan libremente en campo ilimitado, y en la pequeñez de los sermones del mismo hallaréis frecuentes ejemplos del genio licencioso y lasciviente, si es lícito decirlo así, de esta casta de obras. La sátira es retozona, y no gusta de reducirse a la clausura de un círculo. *Luciano*, *Apuleyo*, *Capella* y sus imitadores modernos os darán cuanta metralla necesitéis para rociar a los reparones. ¿Digo algo?

Mucho decía Forner efectivamente en estas líneas, y lo más notable es que los eventuales «reparones» a los que aludía no podían ser sino los demás «neoclásicos», que no siempre conocían las letras griegas y latinas tanto como lo insinuaban, y que se habían dejado imponer una teoría de los géneros literarios, rígida en demasía, excluyente y muy mal fundada en las artes poéticas antiguas, leídas a la francesa y a la italiana. La libertad de invención reivindicada por el sarcástico y procaz Ignocausto para la sátira, la necesitaba toda la literatura española, que jamás fue tan pobre y de cortos vuelos como durante la Ilustración. No queremos decir con esto que los «neoclásicos» españoles, pensando de prestado, cometieron el crimen de traicionar una tradición nacional, realmente una, única. Ésta había muerto tras larga y lamentable agonia, tardando mucho, demasiado, en operarse un relevo y el redescubrimiento de otra tradición, tan española como la barroca. Lo que sí nos inclinamos a pensar es que los estrechos criterios «neoclásicos» —siendo, de hecho, el conjunto normativo de un clasicismo mal entendido— no favorecieron la creación, hicieron desestimar gran parte del patrimonio literario nacional, y, unidos a una censura que nunca fue tan ridículamente gazmoña como entonces, contribuyeron —entre otros factores, económicos, socioculturales, claro está— a reducir a suma pobreza la literatura, en el actual y reducido sentido de la palabra. Pues bien, nos parece que Forner, neoclásico como los demás ilustrados, lo fue con más inteligencia y erudición.

Su sátira menipea deriva efectivamente de ciertos modelos antiguos muy bien autenticados por M. Bajtin en una magnífica reconstitución del género y de su larga descendencia, pero también presenta no pocas similitudes con una obra de

Voltaire: *Le Temple du Goût*. En ambas obras, en efecto, se proponen los autores, adoptando la convención del «viaje al Parnaso», distinguir, juzgar, clasificar a los grandes escritores nacionales, exaltando de este modo, en el caso de Voltaire, el siglo de Luis XIV, en el de Forner, el Siglo de Oro español. Este designio histórico-literario no aparece, que sepamos, en las demás sátiras del mismo género que, en Francia sobre todo, fueron numerosas. Pero hay más: ciertos trozos de las *Exequias* recuerdan irresistiblemente unos hallazgos que sólo se encuentran en *Le Temple du Goût*. Por ejemplo, la idea fundamental de abogar por el genio peculiar de cada lengua, genio que de ningún modo puede someterse al de otro idioma, procede de Voltaire: «Ainsi que son esprit tout peuple a son langage.» El episodio de la «república de ranas» (*Ibíd.*, págs. 39-44) parece haber sido inspirado por un lance de la sátira volteriana, así como el de la muy severa autocritica que se infligen los buenos autores del pasado en un recinto del Parnaso (*Ibíd.*, págs. 139-140).

Tiene cierta gracia que la menipea forneriana, altamente valorada como una soberbia defensa del «casticismo» (noción poco pertinente en los estudios sobre el siglo XVIII y de un violento anacronismo), deba mucho al impío Voltaire, pero así es. Lo cual no impide que sean las *Exequias*, como lo afirmó la crítica conservadora y aun reaccionaria, una obra poderosamente original, si se tiene en cuenta la pobreza de las letras españolas en el siglo XVIII. Veamos su plan general y sus criterios.

La tierra, el Olimpo, los infiernos: tales son las regiones por las que le permite la menipea a Pablo Ignocesto caminar en busca de la verdad. En la tierra todo es miseria, no ha podido encontrar en Madrid ni un escritor capaz de recomendarlo al dios del gusto. Murió la poesía, y aunque volvieran las musas y las gracias a visitar a un poeta del siglo, el público sólo sentiría indiferencia o desprecio ante un nuevo Homero, un nuevo Sófocles, otro Plauto u otro Píndaro. Hasta la sátira se ha malogrado y no podría tener ya utilidad aunque supiera aunar la indignación de Juvenal, la gracia de Horacio, la maestría de Argensola. Ya no hay talentos, y aunque reaparecieran, ¿qué protectores conseguirían? ¿Qué Mecenas tendrían hoy día un Horacio, un Boileau? Sólo podrían granjearse innumerables enemistades y persecuciones. Más vale soñar y olvidar, abandonar tan desolada región. Pero he aquí que, llegados ya al Parnaso, Pablo y su compañero Arcadio se ven devueltos a la realidad por un ilustre poeta de antaño, Villegas, quien quiere enterarse de lo que actualmente se escribe y publica en España. A dicha pregunta sólo puede contestar Arcadio que en su país ya no hay escritores, sino enciclopedas, imitadores, charlatanes y pésimos traductores.

Convidados por Apolo y guiados por Cervantes, se encaminan los dos bienaventurados aventureros hacia el templo del gusto para presenciar las exequias de la lengua castellana que acaba de fenecer, asesinada por aquellos a quienes amamantó. Pero he aquí que se les depara un muy extraño espectáculo: el de un infierno donde todos los malos autores de varias naciones (Francia, Italia, y, por supuesto, España) expían sus pecados, metamorfoseados en ranas. Allí están padeciendo ciertos españoles que en su patria tienen fama de admirables poetas, de oradores famosos, de grandes prosistas. Alimentada por los riachuelos del Helicón, espera dicha laguna de las ranas a todos los parlanchines, calumniado-

res y presuntos sabihondos que de hecho saben poco y saben mal. Allí han de dar también con sus huesos los malos filósofos engendrados por la impiedad del siglo, ya que ni el pedantismo ni el *bel esprit* tienen crédito alguno entre las musas.

En las cercanías del Olimpo, pues, un infierno donde no pocos autores celeberrimos, a la hora de la verdad, se despeñan de su fama terrestre para ser convertidos en ranas. En el texto que consideramos como definitivo de las *Exequias* no escapan a tan ignominioso destino Rousseau ni Voltaire: «¿Quién lo diría, amigos, que habían de parar en ranas todo un Rousseau y todo un Voltaire?»

Por lo demás, no reinan en el Parnaso ni en el templo del gusto la paz ni la armonía. Muchos escritores, duramente impugnados, deben escarmentar, enmendarse. Entre los *diálogos de los muertos* que suscita la menipea, el primero y seguramente el que quiso privilegiar Forner es de Mayans con los redactores del *Diario de los Literatos de España*, que tan mal se portaron antaño con el erudito valenciano, a quien se tributan grandes homenajes (*Ibíd.*, págs. 54-60). Otros diálogos, no menos instructivos, tienen por interlocutores imaginarios a Ferreras y Mariana (*Ibíd.*, pág. 113), un desconocido personaje y Cañizares. Hasta el gran Muratori, acusado por los ilustres oradores de la Antigüedad a quienes rebajó injustamente, debe hacerse perdonar ciertos desafueros. Las *últimas verdades*, los *pros* y *contras* esgrimidos, son los elementos tradicionales que constantemente alimentan la menipea forneriana. De allí dimanan la presentación dialógica de los discursos, las confrontaciones y disputas. Pero el dialogismo sólo es formal, sólo aparente la búsqueda de la verdad. De hecho el pensamiento de Forner siempre es dogmático. Pablo Ignocesto y Arcadio no buscan la verdad, piensan poseerla. No hay disputa en que la opinión del autor se ostente. Tal vez el mejor ejemplo de este falso dialogismo sea esta gran confrontación entre defensores y detractores, antiguos y modernos, de la conquista de América por los españoles:

Bartolomé de las Casas, cuyo genio ardiente, activo, inflexible, no contento con haber alborotado las Cortes de Carlos V y Felipe II sobre la que él llamaba injusticia de las conquistas del Nuevo Mundo, quiso también perturbar el Parnaso, clamando que tal acompañamiento (el de los indios de América que han venido a asistir a las exequias de la lengua castellana) antes sería ignominioso que honroso a España, cuya gloria padecía un borrón feísimo e indeleble por las crueldades inauditas que en la conquista se habían usado con aquellas simples y miserables naciones. Hízole frente allí también, como en España, la gran doctrina y elocuencia de *Juan Ginés de Sepúlveda*; y renovándose la disputa con ardor, se dividió en bandos toda la flor de los filósofos del Parnaso, impugnando y defendiendo la conquista cada uno por los principios del sistema que había jurado. A *Sepúlveda* se arrimaron *Platón*, *Aristóteles*, *Cenón*, *Grocio*, *Locke*, *Barbeyrac*; a *Casas*, *Melchor Cano*, *Francisco de Victoria*, *José de Acosta*, *Robertson*, *Raynal* y otra turba de modernos, especialmente franceses, que exagerando las cosas para salirse con su porfía, inventaron patrañas y calumnias portentosas en odio de los españoles, a cuyas fatigas (sin iguales en la historia de la ambición humana, que es la historia de todos los imperios)

debe ahora esta mitad del globo el conocimiento y participación de la otra mitad (*Ibíd.*, págs. 156-157).

En dicha menipea, en suma, se reúnen y barajan las opiniones más patrióticas y nacionalistas de Forner, las del apologista de España, las del teórico de la historia, las del poeta y del dramaturgo, las del jurista y del humanista. No faltan, desde luego, ataques velados contra varios contemporáneos, pero lo que domina es la abrumadora erudición del autor siempre puesta al servicio de la polémica más agresiva. Varios estilos se mezclan en ella, el del orador, el del panfletario que no deja títere con cabeza. Es la obra más ambiciosa de nuestro escritor, la más rica de ideas y de referencias a la historia cultural de España, motivo por el cual se ha convertido en un clásico de la Ilustración sin llegar a ser jamás unánimemente apreciada. Lo mismo ha pasado con la obra entera de este autor que ha desafiado hasta hoy todos los empeños de confundir las Luces españolas con las de otros países, como si cada uno de ellos no hubiera conservado en la Europa de la Ilustración rasgos peculiares impuestos por la historia de muchos siglos.

8.2

José Cadalso

8.2.1. Las Armas y las Letras

Nació en Cádiz el 8 de octubre de 1741. Sus antepasados paternos eran de Vizcaya: hidalgos oriundos de Zamudio, un pequeño pueblo rural no lejos de Bilbao. Su padre se había lanzado muy joven al comercio de Indias, y dividía su tiempo entre Cádiz, México y algunas capitales europeas, donde se hizo rico tras años de obsesiva dedicación a los negocios. La familia de su madre, hidalgos de origen extremeño, estaba también metida en el comercio gaditano, aunque por este lado había tanto «iglesia» como «mar»: un tío jesuita y un primo clérigo.

Cadalso fue niño mimado al principio, sin duda, quedando como hijo único tras la temprana muerte de su hermana María Ignacia en agosto de 1742. Se crió en casa de su abuelo materno estando fuera su padre la mayor parte del tiempo. Pero la muerte entró a saco por allí, llevándose primero a su abuela en enero de 1743, después a su madre el 8 de octubre del mismo año (en el segundo cumpleaños de Cadalso), y por fin al abuelo también, tres años más tarde¹. No extrañaría que estas desgracias tempranas originasen la tendencia depresiva que se manifiesta en algunas de las obras literarias de Cadalso. De todos modos, a partir de 1746, ha-

¹ La fecha de la muerte de la madre de Cadalso consta en los Libros de Funerales de la época. Véase iglesia de Santa Cruz, Cádiz, libro núm. 13 (1741-1748), fol. 77v. Los demás datos biográficos se encuentran por la mayor parte en Glendinning, 1962. Hay útiles precisiones también en Manuel Camarero, 1982.

biendo cumplido tan sólo cinco años, el joven quedó al cuidado de una prima suya, María Terrero y Vázquez, a la que nombró por única heredera más adelante, al otorgar su testamento en Madrid en 1762.

Cadalso tampoco disfrutó mucho tiempo del cariño de María Terrero, ya que su padre le envió a estudiar en el extranjero a los nueve años. Se le dio una educación esmeradísima, a cargo de los jesuitas en Cádiz, París y Madrid, y en un pequeño colegio católico, no de la Compañía, en las afueras de Londres. Llegó a dominar por completo el inglés y el francés, logrando escribir en estos idiomas con la misma facilidad que en latín y en español. Pasó unos ocho o nueve años en París y en Londres estudiando, y también corrió cortes (como entonces se decía de los viajes o giros por países extranjeros) en compañía de un tutor. Dijo deber más a este señor que a sus padres, y es evidente que su carácter de casi huérfano le movía a buscar padres sustitutos y amigos entrañables. Entre sus amigos contaría más adelante franceses, irlandeses e italianos, que enriquecerían sus perspectivas estéticas y filosóficas, y compartirían, quizá, su sentido de desarraigo².

En el colegio Luis el Grande de París seguiría cursos de gramática francesa, religión, retórica, latín y griego, historia y geografía en el grado elemental; y en años superiores teología, hebreo, matemáticas, física y filosofía. En el Seminario de Nobles en Madrid había un programa parecido, que le permitió profundizar, sobre todo, sus conocimientos de la retórica clásica.

Su padre, que tenía buenos contactos en la Administración pública y en el comercio internacional, quería que Cadalso se dedicase a covachuelista. Pero el hijo sintió más bien vocación militar. Logró imponer su voluntad a su padre al parecer, probablemente sin tener que insistir mucho ya que este último murió en Dinamarca en diciembre de 1761, y Cadalso no se hizo cadete en el regimiento de caballería de Borbón hasta el año siguiente. Compró el grado de capitán en 1764, y con la protección de varios generales ascendió después por distintos grados y cargos al de coronel, aunque no con la rapidez que él deseara ni mereciera en su propia estimación. Cadalso aprovechó cuanto pudo los favores de los grandes para estos ascensos, vistiéndose el hábito de caballero de la Orden de Santiago en 1766, y arrimándose sucesivamente al conde de Aranda, y entre otros, a los marqueses de Peñafiel (más adelante duques de Osuna y conde-duques de Benavente) y al conde de Floridablanca. La falta de dinero en los años setenta le hizo pensar en solicitar una encomienda de la Orden de Santiago —o sea una pensión del rey— e incluso a pedir destinos en las guerras, para granjearse nuevos méritos y ascensos y servir a su patria.

² Véanse las biografías de sus amigos y conocidos en Cadalso, 1979. Se citan las cartas en lo subsiguiente en la forma abreviada *Epistolario* con el número de la carta correspondiente. En el testamento que otorgó Cadalso ante Manuel Cayarga en Madrid el 16 de agosto de 1762 nombró a don Pedro Auge albacea y heredero, y éste sería casi seguramente francés lo mismo que uno de los testigos, un comerciante llamado Juan Bautista Maisonneuve. El otro testigo fue José Fleming, del mismo regimiento que Cadalso (caballería de Borbón), de probable origen irlandés (AHPM, 16.290, fol. 619, reproducido por A. Matilla Tascón, María Teresa Baratech Zalama y Manuela Asensi Jáñez en libro mecanografiado del AHPM: *Testamentos de cien personajes*). Sobre los amigos italianos de Cadalso, véase Cotarelo y Mori, 1897.

A pesar de esto, Cadalso no dedicó todos sus esfuerzos a la vida militar. El buscar fama y gloria con las armas no le impidió buscarlas también (y el dinero, además) con las letras. Escribió alguna de sus obras y tradujo (casi seguramente) otra aun antes de que tuviese problemas económicos. En 1765, es probable que publicara en su ciudad natal, a nombre de «don Fernando Jugaccís Pílosos, vecino de Cádiz», una versión española de una de las tragedias de Voltaire: la *Zaira*. Se titulaba la traducción *Combates de amor y ley. Tragedia según el más moderno estilo de los mejores teatros de la Europa*³. En el prólogo, Cadalso (si es en efecto el autor) se decía «reclutado por la razón» y partidario de la reforma del teatro en España y de la imposición de criterios neoclásicos (supresión del gracioso, conformidad con las unidades aristotélicas, etc.). Sus móviles como traductor eran patrióticos a su ver, y hacía hincapié en la utilidad (moral sobre todo) de la literatura. Pero lo que interesa destacar también —porque se trata de una característica de las obras de Cadalso— es el espíritu de libertad intelectual y tolerancia religiosa que late en este drama.

Dos años más tarde Cadalso redactó una novela (o cuento político) original. Según su *Memoria* (o *Apuntaciones autobiográficas*), este escrito se titulaba *Observaciones de un oficial holandés en el recién descubierto reino de Feliztá*, novela, a juzgar por el título, de corte utópico: primer paso sin duda en el terreno de los viajes imaginarios, que Cadalso volvería a explorar en sus *Cartas marruecas*. Ya que no queda rastro de esta obra no sabemos si el autor quiso volver al tema de la tolerancia religiosa al identificarse con un holandés, o tratar de la cuestión de las libertades comerciales y políticas relacionadas a menudo con los Países Bajos.

A partir de 1768, cuando ya le faltaba dinero, es la sátira lo que más tienta a Cadalso. Sus contemporáneos le atribuyeron aquel año —casi seguramente con razón— una fuerte crítica de las altas jerarquías de la Corte y sus amoríos, llamada *Calendario Manual y Guía de Forasteros en Chipre*. Esta sátira, parodia de una publicación oficial, citaba los *ligues* de numerosos personajes de la Corte de una manera bastante explícita. Según el mismo Cadalso, algunas de las damas aludidas se quejaron al conde de Aranda, y el joven oficial fue desterrado de Madrid. Tuvo que marcharse a Zaragoza, donde más adelante se reunió con su regimiento.

El hecho de su destierro en el otoño de 1768, a los veintisiete años, le estimuló de nuevo a escribir: obras en que expresaba su aislamiento, su sentido de la adversa fortuna, o su crítica de la sociedad. Datan de aquella época algunos de los poemas que luego formarían parte de las dos colecciones publicadas: *Ocios de mi juventud* (1773) y la póstuma *Epístola dedicada a Ortelio* (1792). También redactó por aquella época algunas páginas de las *Cartas marruecas*.

Vacila por entonces entre una visión trágica o cómica del mundo, pensando ahora en consolarse mediante la poesía o las diversiones, ahora en dedicarse a estudios serios y útiles para la sociedad. En 1769 ó 1770 escribe una tragedia original, *Solaya o los circasianos*; pero se le niega la licencia para presentarla o imprimirla. Luego, al año siguiente, con el seudónimo de «Juan del Valle», consigue estrenar y publicar otra tragedia: *Don Sancho García*.

³ La traducción ha sido atribuida a Cadalso de manera muy convincente por Aguilar Piñal.

Con respecto a la temática, Cadalso vuelve en estas obras a los amores entre personas de distintos países y culturas. Pero más importante en ellas es la lucha entre las ambiciones y pasiones personales y el deber para con la familia, la sociedad o la patria. Entran en juego también los celos, la perfidia y la traición. Hay musulmanes moralmente buenos y cristianos malos, que reflejan el enfoque ilustrado del autor de la religión y la moralidad. Cadalso se hace solidario en ellas además con la política cultural imperante bajo el régimen del conde de Aranda, y emplea formas teatrales que subrayan las jerarquías existentes, y que están en la línea de la estética clásica (o neoclásica), universalmente admirada en Europa entonces, aunque no del gusto de todas las clases sociales.

Y, sin embargo, si la forma de estas obras responde al gusto de las altas jerarquías, Cadalso no está del todo conforme con el dominio de aquellas clases. Critica las ambiciones del cacique moro en *Don Sancho García* y su afán del poder absoluto, poniendo de manifiesto al mismo tiempo la utilidad de los nobles para la conservación del Estado. En el *Calendario manual*, en cambio, fustiga la inmoralidad de la aristocracia.

En sus obras y su vida por entonces, Cadalso actúa de una manera bastante ambigua. Sigue buscando amistades y amores entre la nobleza y la gente influyente de la Corte. Pero cuando éstas lo tratan mal, a su parecer, se refugia entre gentes de las clases inferiores, como su amiga la actriz María Ignacia Ibáñez o su barbero. Acepta más claramente, en estos trances, el permanecer en la clase media, considerándose «chico [o sea, pequeño] desgraciado y subalterno» en comparación con los ministros, poderosos y grandes (1979, núm. 56). Pero no pierde del todo la ambición de picar más alto, a pesar de que su suerte no le permita subir a «la jerarquía más alta» y le detenga «en esta clase media» (*Ibíd.*, núm. 62).

Tras la inesperada muerte de la Ibáñez en abril de 1771 cayó enfermo, y al restablecerse y reanudar sus trabajos profesionales y literarios escribe dos obras muy distintas: las *Noches lúgubres* y *Los eruditos a la violeta* (con su *Suplemento* y *El buen militar a la violeta*). La primera de estas obras se relaciona con la muerte de su amiga y las corrientes literarias innovadoras de su tiempo en Europa. Con respecto a la forma, Cadalso confiesa una deuda para con los *Pensamientos nocturnos* de Edward Young, aunque las *Noches* cadalsianas rechazan el optimismo del poema inglés. Debe algo también a la comedia lacrimosa y a la novela sentimental, expresiones las dos de la emergente burguesía en otros países europeos⁴. *Los eruditos a la violeta*, en cambio, tiene raíces más bien españolas, en Quevedo y la veta satírica de la primera mitad del siglo XVIII. En esta última obra se reconocen implícitamente las autoridades tradicionales: los verda-

⁴ Esta aparente mezcla de gustos corresponde en parte, sin duda, a las tendencias de su tiempo, reflejadas en los comentarios sobre la poesía clásica y la literatura moderna en *Los eruditos a la violeta*. Allí encontramos por ejemplo un interés evidente por los temas emotivos o sentimentales que corresponde sobre todo a tristezas y desengaños personales; cierta afición hacia la originalidad, la imaginación y lo novedoso (en Horacio, lo mismo que en el nuevo teatro francés del siglo XVIII); y una preocupación también obvia por la hechura y la belleza conseguidas por el estudio de buenos modelos.

deros sabios, la gente mayor e incluso el padre de familia en algún caso concreto. En las *Noches lúgubres*, al contrario, se rechazan las autoridades como la paterna, y se va en contra de las tradiciones religiosas ortodoxas, poniendo en tela de juicio también la recta administración de la justicia.

Las obras que redactó (o terminó de redactar) en 1774 y en adelante mantienen cierto equilibrio entre los dos enfoques de *Los eruditos a la violeta* y las *Noches lúgubres*. Destaca sobre todo entre ellas las *Cartas marruecas*, que trató de publicar en 1774, negándosele la licencia por razones políticas ajenas al contenido ideológico de la obra⁵. Obra de corte internacional, Cadalso acepta de nuevo en ella alguna noción de orden y racionalidad. Hay una vez más elementos del tolerantismo religioso ilustrado, y se pone en entredicho de vez en cuando el concepto de la autoridad.

Empezaba a redactar una autobiografía por aquella época, y la primera sección de ésta, titulada *Memoria de mi vida*, fue terminada a fines de 1773. Tratándose de una obra que Cadalso no pensaba dejar leer a mucha gente ni menos publicar, criticaba más abiertamente en ella las altas jerarquías. Hasta tachó al conde de Aranda el haber dejado representar una tragedia en su casa sobre el tema del regicidio, no muy apropiado para el primer ministro del monarca.

Después de la caída del conde de Aranda, Cadalso fomenta sus amistades con un grupo de covachuelistas y profesionales. Asiste en Madrid a una tertulia intelectual, en la Fonda de San Sebastián, donde sus contertulios eran Tomás de Iriarte, Nicolás Moratín, Ignacio López de Ayala, dos intelectuales italianos —Conti y Napoli Signorelli— y varios autores y eruditos más. Compartieron un gran interés por las ideas ilustradas, la poesía de tipo clásico y el teatro.

Su participación en esta tertulia, fundada en el otoño de 1772, duró unos ocho meses, hasta que tuvo que marcharse a Salamanca para reunirse con su regimiento. Allí asistió a otra tertulia burguesa, y reunía en su casa también a unos nuevos amigos jóvenes, de la promoción de Meléndez Valdés, José Iglesias de la Casa y Juan Pablo Forner. Es de notar que lo mismo en Salamanca que antes en Madrid y Zaragoza, tuvo asimismo buenas relaciones con aristócratas y ricos hacendados.

Por aquellos años, después de terminar sus *Cartas marruecas* y el primer trozo de sus *Memorias*, escribe en latín una serie de *Epitafios para los monumentos de los principales héroes españoles [...] dedicada al Príncipe de Asturias nuestro señor*, que parece haber empezado hacia septiembre de 1775, quizá para granjearse la protección del futuro Carlos IV (1979, núm. 63 y notas). Redactó asimismo entonces un *Compendio de Arte Poética*, escrito para Meléndez, una sátira llamada *La linterna mágica* que no remató, y su tercera tragedia, *La Numantina*. De estas obras no se conoce, en el día de hoy, más que los *Epitafios*, publicados por R. Foulché Delbosc en 1894. Tampoco se sabe nada de otra obra, militar más que literaria, que estaba casi terminada a principios de 1777 y

⁵ Los censores aprobaron el manuscrito, excepción hecha de algunos pocos lugares; pero ciertas campañas militares en Marruecos hicieron que se volviera a considerar el posible valor estratégico de su publicación para el enemigo. Quedaron parados durante bastante tiempo los trámites de la licencia y Cadalso se desanimó, al parecer, y recogió el manuscrito.

titulada provisionalmente *Nuevo sistema de táctica, disciplina y economía para la caballería española* (1779, núm. 67)⁶.

Sigue escribiendo obras que considera útiles y que expresan su actitud frente a los problemas de España. Proyecta una antología de poemas de sus amigos y suyos. Pero lo que más se nota en sus propios poemas entonces es la imitación de los clásicos. En los borrones que se conservan de esta época lamenta su falta de inspiración⁷.

Piensa en la posibilidad de salir del ejército y disfrutar de la vida retirada, lejos de la Corte y de los conflictos de la carrera. Pero le parece poco honroso llevar tales planes adelante en un momento en que se hablaba de la posibilidad de guerra. No sólo se niega a retirarse, sino que trata de incorporarse (sin lograrlo) a la expedición argelina en 1776. Después sirve como voluntario en una escuadra de jabeques en la costa marroquí (1779) y más tarde se une al ejército que ponía sitio a Gibraltar, como ayudante de campo del comandante general. Pone su imaginación y sus capacidades retóricas al servicio de España durante el sitio, lo mismo que su pericia militar. Viaja a la Corte, disfrazado de comerciante gaditano, para entrevistarse con el conde de Floridablanca y ponerle al tanto de los problemas del ejército. Por la misma época compone un discurso o arenga en inglés invitando al jefe de las fuerzas británicas a rendirse, para evitar las funestas consecuencias del asedio. Cadalso redactó este parlamento en forma alegórica, fingiéndose embajador de los reyes nómadas durante el asedio de Cartago, y se aprovechó de uno de sus encuentros con el general Elliott para entregárselo⁸. Redactó asimismo varios papeles sobre la guerra y un *Diario del sitio* que no se ha encontrado hasta ahora. Muere a consecuencia de heridas en la noche del 26 al 27 de febrero de 1782.

8.2.2. Las sátiras

Se manifiesta una clara inclinación hacia la sátira en Cadalso. Escribe cinco obras de este tipo, y hay elementos satíricos en casi todos sus escritos en prosa. Incluso le gustaban las formas que iban *en contra de* otra forma: la parodia y la épica burlesca, por ejemplo. Y, sin embargo, no toda su prosa resulta tan fácil de caracterizar. Aparte de sus sátiras, sólo la obra que algunos editores modernos llaman *Autobiografía*, *Escritos* o *Apuntaciones autobiográficas* pertenece a un género reconocido, corriente en España en su época, aunque menos frecuente allí que en otros países europeos.

⁶ Se publicó anónimamente en Madrid en 1777 un librito titulado *Reflexiones sobre la táctica de caballería* (Madrid, Imprenta de Pedro Marín, iv + 127 págs.), pero es imposible decir si se trata de la obra mencionada de Cadalso o si la salida de este libro imposibilitó la publicación de una obra parecida de nuestro autor. La obra abarca, desde luego, menos temas de los aludidos en la carta en que nos da el título propuesto.

⁷ En unas hojas que fueron a parar (con otros papeles de Cadalso) a la colección del gran hispanista francés R. Foulché Delbosc, se encuentran versos sueltos como «¡Quise cantar y no sonó la lira!» e imágenes como «colmena mucho tiempo sin abejas».

⁸ La arenga se recoge, en versión castellana, en un manuscrito del Museo Naval y la reproduce José Gella Iturriaga, 1976, especialmente las págs. 235-236.

La existencia de problemas genéricos en la prosa de Cadalso no debe extrañarnos. En cierto modo es la consecuencia inevitable de una falta de normas específicas para las obras en prosa en su tiempo. En el siglo XVIII las *Poéticas* daban fórmulas y definiciones para las obras teatrales y la poesía —cómo debían ser las tragedias y las comedias, cuáles eran las Unidades aristotélicas, los distintos modos de organizar las tramas, las diferentes lenguas poéticas—. Pero no existían recetas igualmente ilustrativas para las obras en prosa. Las *Retóricas*, por su parte, detallaban las diversas figuras y tropos, y las técnicas que se podían aprovechar para que la prosa fuese expresiva y elegante, y facilitase la comunicación de ideas y emociones. Contenían las *Retóricas* información acerca de los diferentes estilos también, los que se llamaban *sublime*, *templado* o *mediano*, y sencillo sobre todo (para usar los términos empleados por Antonio de Capmany, 1777, págs. 100-124). Pero no había en ellas arte de narrar, ni mucho menos arte de escribir novelas y cuentos hasta la publicación de la versión española de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Hugo Blair por José Luis Muñárriz (1798-1801, III, lección 33)⁹.

Con respecto a la sátira, las teorías y las preferencias de los amigos y contemporáneos de Cadalso resultan bastante claras. En primer lugar la sátira tenía que ser útil como toda la literatura, y estimular los cambios morales, estéticos o sociales que el autor deseaba. Era preciso moderar la violencia del ataque para no ofender ni hacer desesperar a los lectores, y había que seleccionar bien el objeto de la crítica. Un censor útil pica al enfermo y le da vida; el censor maligno pica al más sano y le da muerte, según Tomás de Iriarte en la Fábula LXVII de sus *Fábulas literarias* (*La víbora y la sanguijuela*). Otro íntimo amigo, José López de la Huerta —el «Ortelio» de los poemas de Cadalso— en el *Examen de la posibilidad de fijar la significación de los sinónimos de la lengua castellana* (1789), destacaba la eficacia de la sátira en comparación con la crítica moderada, pero reconocía también sus peligros, puesto que «una sátira ligera puede hacer olvidar el mérito más sólido» (pág. 211). Por otra parte, la sátira no debía incurrir en invectivas personales. Una impugnación literaria o una crítica podrían ser útiles. «Cuando se hacen con la moderación y urbanidad debida pueden contribuir a la instrucción y al adelantamiento de las letras». En cambio, zaherir a las personas «sólo puede servir para exasperar los ánimos, para fomentar rencores, enemistades y rencillas y causar otros inconvenientes tan perjudiciales a la sana moral como a la buena política» (Forner, 1970, págs. 231-232).

Contra este trasfondo teórico escribió Cadalso sus sátiras, y primero el *Calendario manual y Guía de forasteros en Chipre* (1768).

Esta obra es una parodia del calendario oficial que se publicaba en Madrid cada año. En este tipo de publicación se daban, entre otras cosas, las fechas de las principales fiestas cortesanas, los días de los santos y cultos de la Iglesia. Se incluían siempre listas de los caballeros que pertenecían a las diferentes órdenes militares y el año en que habían entrado; los nombres y las señas de los ministros, tribunales y demás entidades, y se solía terminar la obra con el estado militar del ejército y de la marina. La parodia de Cadalso perfila el año erótico de la

⁹ En la *Poética* de Luzán hay un capítulo sobre la narración, que forma parte del estudio de la Épica. Se trata del cap. XI del libro IV.

capital, que giraba a su ver en torno a las fechas de los bailes de máscara recién introducidos. Da una lista de nombres abreviados de gentes de las altas jerarquías con los amantes que les correspondían, y en lugar de los barcos de la armada incluye una lista de objetos simbólicos aptos para la guerra entre los sexos y los amores ilícitos.

Ya que la obra circuló en forma de manuscrito se sabe muy poco de las reacciones al texto, aunque provocó el destierro de Cadalso. El mismo Cadalso afirmó en su *Autobiografía* que los lectores la comparaban con las sátiras contra el conde-duque de Olivares atribuidas a Quevedo, que anduvieron manuscritas en el siglo XVII, y algunas de las que se difundieron en el reinado de Fernando VI, como *El testamento de España*, cuyo estilo paródico recuerda por cierto el del *Calendario* cadalsiano. Su texto se imprimió por primera vez en 1894 (Foulché Delbosc, 1894), edición basada en el texto de una copia manuscrita de la Biblioteca Nacional en la cual consta la atribución a Cadalso. Volvió a editarse en 1982 a base de otro manuscrito con las variantes de seis copias más.

Se dedica más espacio a la atribución en esta última edición que a la forma. Y la crítica apenas se ha ocupado de la obra, más que para encontrarla falta de interés. Sin embargo, es una sátira de carácter político-social que rompe las normas aceptadas para este tipo de obra en su tiempo. Al dar los nombres de los aristócratas que tenían amores ilícitos, en forma abreviada, introduce un elemento de sátira personal inaceptable entonces, que sólo se podía hacer en una obra más o menos clandestina. La obra contiene, además, bastantes referencias burlescas a los santos y al culto religioso, que no hubieran pasado por la censura si se hubiese solicitado una licencia para publicarla. La obra proporciona también una perspectiva subversiva sobre las altas jerarquías, sugiriendo que la inmoralidad abundaba en aquella clase en la Corte y que los cortesanos carecían de valores serios. Al hacer que los frailes participasen a su vez en las guerras de amor, el autor se aprovecha de la sátira para lanzar algún dardo anticlerical.

8.2.3. *Papel en defensa de la Nación Española*

Esta mezcla de desagravio, refutación y sátira (*Notas a la Carta persiana que escribió el presidente de Montesquieu en agravio de la religión, valor, ciencia, y nobleza de los españoles*) fue publicada por primera vez en 1970. Guy Mercadier preparó una edición entonces, después de hallar una copia manuscrita dieciochesca de la obra. Mercadier atribuye el texto a Cadalso de manera muy convincente, cotejándolo con los pasajes relacionados con la misma *Carta persa* de Montesquieu que se mencionaba en el *Suplemento* de *Los eruditos*, y con otros escritos cadalsianos similares. Como Mercadier también recuerda, Cadalso incluyó una obra con título casi idéntico en una lista de escritos inéditos hecha en abril o mayo de 1775 (1979, núm. 56). Incluso se pensó publicar una obra con el mismo título en 1802 entre las *Obras completas* de Cadalso. Después de la edición de Mercadier, ha sido publicada nuevamente por Francisco Alonso con su edición de las *Cartas marruecas* (1985, págs. 245-279).

Mercadier demuestra que la obra fue terminada en 1768 o muy poco después, aunque cree que la pudo haber comenzado Cadalso años antes. A este res-

pecto, estamos de acuerdo con Manuel Camarero, que sitúa su origen hacia 1766 (1987, pág. 17), e incluso creemos que muy bien podría ser anterior. El concepto de la obra no es muy sofisticado. El autor divide la carta de Montesquieu en cortos fragmentos. Los da traducidos y hace seguidamente una refutación de cada uno de sus asertos. Ofrece como materia preliminar una historia de España que tiene una relación bastante exigua con las observaciones de Montesquieu. No tiene en cuenta el carácter ficticio del original francés ni su espíritu de humor irónico. Trata al personaje Usbek como si fuera el mismo Montesquieu. La respuesta al escritor francés se hace en primera persona, sin emplear los recursos narrativos ni los personajes ficticios que le permitirían a Cadalso mantener una distancia irónica en sus demás sátiras. La forma de la narración carece de inventiva y el autor mismo confiesa que «no sabe qué estilo es el más apto para esta clase de escritos». A pesar de opinar que el mismo Montesquieu empleó «ya la sátira, ya la crítica, ya la ironía, ya la mofa», y de afirmar que él quiere tomar por lo tanto la misma libertad en su respuesta, hay más sarcasmo y más ironía burda en su *Defensa* que en Montesquieu. No hace la refutación, como Francisco Sánchez aconseja en su *Retórica*, «despreciando o tornando en ridículo con gracia y delicadeza» las opiniones del contrario. La prosa es menos refinada de lo habitual en las obras de Cadalso. La ideología de la obra es asimismo harto más conservadora —sobre todo con respecto a la religión— de lo que suele ser en los escritos «posteriores» de Cadalso.

Y, sin embargo, es evidente que el autor se preocupaba por la «verdad» y la «utilidad». Procuró rechazar unas interpretaciones erróneas de la realidad española, y volver por el honor de la nación.

8.2.4. *Los eruditos a la violeta y su Suplemento. El buen militar a la violeta*

Los eruditos a la violeta sigue más claramente las convenciones de la sátira en España. En cierto modo se trata de una parodia de los manuales de ciencia universal, como el *Curso completo de erudición universal o análisis abreviado de todas las ciencias, buenas artes y bellas letras* del barón de Bielfeld, por ejemplo. Va dividida en siete lecciones dictadas por un catedrático imaginario, una para cada día de la semana. Empieza con una «idea general de las ciencias», y trata en lo sucesivo la poética y la retórica, filosofía antigua y moderna, derecho, teología, y matemáticas. Termina la semana con una «miscelánea». En el *Suplemento* se publican y comentan traducciones de muchos trozos de poesía citados en la segunda lección y se incluyen seis cartas de discípulos sobre los temas de las demás lecciones. Es el catedrático, sin embargo, quien narra la mayor parte del tiempo. La fuente de la sátira es la ironía, y el catedrático adopta una postura aparentemente superficial para realzar, indirectamente, la necesidad de un enfoque serio. Pero en el *Suplemento* y a veces en *Los eruditos*, en cambio, aparecen opiniones serias y no irónicas.

Según el *Suplemento* y la *Autobiografía* esta sátira tuvo mucho éxito al publicarse. Cadalso nos dice que se equipó «medianamente con su producto» (Glendinning & Harrison, 1979, pág. 21); un viajero inglés alabó la ingeni-osi-

dad de la obra en 1775, aseverando que su estilo y sus fines valdrían perfectamente para los seudoeruditos británicos (Twiss, 1775, págs. 422-423); y Voltaire pidió «otro ejemplar» de la obra, según una carta (de dudosa autenticidad), dirigida a «su corresponsal en Madrid» (Cosme de Nergán, 1813, pág. 12). No todas las reacciones fueron favorables sin embargo. El mismo Cadalso sabía, al publicar el *Suplemento*, que pronto iba a salir algún papel en contra. Pero si se refería a la *Junta que en casa de D. Santos Celis tuvieron ciertos eruditos a la violeta, y parecer que sobre dicho papel ha dado el mismo a D. Manuel Noriega, habiéndole éste pedido con las mayores instancias desde Sevilla*¹⁰, no se trataba en realidad de una crítica totalmente adversa, sino más bien de una miscelánea mal combinada de nuevos datos y reflexiones. Tres cuestiones se plantean en la *Junta*. Primero, si debiera haber dado Cadalso más información acerca de algunos temas; segundo, si se retrató a sí mismo en la obra, y tercero, si en cierto sentido se la podía considerar contraproducente (y no útil) por desalentar a los autores que abarcaban multitud de temas. Santos Celis critica también el carácter aparentemente francófilo de *Los eruditos a la violeta*. Pronto un amigo de Cadalso, Vaca de Guzmán, publicó seudónimamente una defensa de la obra a nombre de un «crítico madrileño», haciendo constar que si Cadalso hubiera dado más solidez a los conocimientos de sus eruditos, habría destrozado por completo la estructura irónica de la obra. Pero, a principios de 1773, Antonio de Capmany halló nuevos motivos de crítica en su *Comentario sobre el doctor festivo y maestro de los eruditos a la violeta, para desengaño de los españoles que leen poco y malo*. Para Capmany, la sátira de Cadalso no era suficientemente útil. El tema de la superficialidad de los estudios no era el más urgente para los españoles, y llevaba consigo la desventaja de que los lectores superficiales de verdad no se creerían comprendidos en la sátira. La defensa de España que hizo Cadalso en la carta de un viajante a la violeta en el *Suplemento*, por otra parte, podría tener malas consecuencias porque la gente creería que no se necesitaban reformas y cambios en España y no trabajarían para conseguir adelantos en la Ilustración. En 1787, cuando se solicitaba una licencia para su reimpresión, el censor eclesiástico veía problemas en el estilo irónico también, y opinó que *Los eruditos*, «al mismo tiempo que trata de corregir, acaso no produzca el efecto sino el directamente contrario por la calidad de la materia» (AHN, *Consejos*, 5553, núm. 97).

Un coetáneo de Cadalso, en cambio, José de Vargas Ponce, encontró por la misma época cualidades más positivas en *Los eruditos a la violeta*. Le parecía que la obra estaba a la altura de las *Cartas marruecas* «por la pureza de

¹⁰ La obra lleva la fecha del 10 de noviembre de 1772, y fue escrita, sin duda, en las semanas inmediatamente después de la publicación de *Los eruditos* anunciada en la *Gaceta de Madrid* del 13 de octubre. Al pedir la licencia del Consejo de Castilla, Santos Celis dijo ser «del comercio de libros en esta Corte» aunque el narrador de la *Junta* parecía ser, como Cadalso, oficial de un regimiento de caballería. La fecha de la petición de licencia fue el 3 de noviembre y se la concedió el 3 de diciembre. El censor eclesiástico, Pedro Montoya, suprimió una cita bíblica aplicada de manera chistosa y, por lo tanto, blasfema (AHN, *Consejos*, leg. 5533, núm. 31).

lenguaje y aun por su método y objeto». La sátira resultaba útil además «para conocer a cierta clase de gente que [...] son el descrédito de la literatura»; y ayudaba por lo tanto a fijar «la idea del gusto nacional» (Vargas Ponce, 1785). El mismo año, el artículo sobre Cadalso en el segundo tomo del *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, de Juan Sempere y Guarinos (II, págs. 22-23) encuentra que la obra «es una sátira ingeniosa y muy bien escrita», y útil su comentario sobre autores extranjeros por notar en ellos «los mismos vicios que imputan a los nuestros». Pero, a pesar de que el título llegó a ser una frase proverbial en los siglos XVIII y XIX, el estilo de la obra y su objeto seguían provocando lo mismo oposición y elogio a principios del siglo pasado¹¹.

La crítica más detallada de *Los eruditos* en todo el siglo XIX salió en 1803 y es obra de Quintana. Forma parte de su largo ensayo, en *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, vol. I, sobre las *Obras de Cadalso* dadas a luz por Mateo Repullés en Madrid ese mismo año. Desde el punto de vista del estilo *Los eruditos* le agrada: «su plan feliz e ingenioso, su estilo claro, elegante y festivo, sembrado de mil ocurrencias chistosas que hacen a cada paso asomar la risa a los labios, y han quedado en la lengua como expresiones proverbiales, justifican la general aceptación que entonces logró y el aprecio que aún conserva hoy día». Lo que no le gusta son las consecuencias de la obra. Y con respecto a esto Quintana sigue la línea ya sugerida por Santos Celis y Capmany de que la obra puede resultar contraproducente. Acabar con la erudición superficial, según Quintana, «era por un lado perjudicial, y por otro imposible: lo uno porque el charlatanismo de estos entes podía en aquellas circunstancias [la reforma de los estudios] ayudar a la Ilustración, sirviéndole de incentivo y de vehículo; lo otro, porque en todos los tiempos y países en que se haga aprecio del saber, hay y habrá eruditos a la violeta». Menos de admirar, incluso, le parecía el *Suplemento*, que era «desigual» y a veces erróneo en sus conclusiones. No estarían de acuerdo con Quintana todos sus lectores, sin duda, y uno de ellos, con las iniciales M. de L. S. de A., escribió una respuesta que se publicó en extracto en *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*. Para él, *Los eruditos* estaba en la misma línea que el *Quijote* y el *Fray Gerundio* del P. Isla, y los pseudoeruditos le parecían tan perjudiciales como los libros de caballería y los predicadores rimbombantes. Quintana defiende su propia moderación contra estas afirmaciones en unas notas al final de la carta.

Quintana cambió sensiblemente su idea de Cadalso en los veinte años siguientes, probablemente bajo la influencia de las nuevas teorías literarias asociadas con el Romanticismo de A. W. Schlegel, difundidas en España sobre todo por Nicolás Böhl de Faber y Agustín Durán. En la «Introducción a la poesía castellana del siglo XVIII» para sus *Poesías castellanas desde el tiempo de Juan de*

¹¹ Hasta redactó Vargas Ponce una *Carta a Dn. José Cadalso* fechada en Cádiz en junio de 1778, inspirada en *Los eruditos a la violeta* y mofándose de los militares pretenciosos, desbordados de referencias superficiales a los libros, pero totalmente faltos de las técnicas prácticas que debieran dominar. En aquella carta pasa a rebatir las conclusiones de muchos autores extranjeros (sobre todo franceses) con respecto a España, insistiendo más en una línea tocada de soslayo por Cadalso.

Mena hasta nuestros días (1830, IV, págs. XVI-XIX) surge una preocupación por las características nacionales de la literatura, típica de Schlegel. Cadalso, que había sido para Quintana en las ediciones anteriores uno de los últimos reformadores del gusto español, pasó entonces a ser autor en que se notaba «una tendencia más señalada de imitación extranjera». Incluso en *Los eruditos*, cuyo donaire y estilo son «verdaderamente castellanos», se halla un «fondo de doctrina, noticias y principios [que] se puede llamar extranjero».

Los más de los críticos del siglo pasado adoptan la misma postura negativa que Quintana con respecto a *Los eruditos*, opinando que el autor adolecía del mismo vicio que satiriza y que tenía una erudición un tanto superficial, o afirmando que hasta «se retrató de cuerpo entero», como dice Menéndez Pelayo.

En el siglo XX, los críticos no han dedicado tanto espacio a *Los eruditos* como a otras obras de Cadalso. La nueva edición que se hizo en 1928 añadió alguna observación útil sobre el texto de las primeras ediciones pero no ofreció interpretaciones nuevas. En realidad la crítica iba fijándose cada vez más en obras de Cadalso en las que se podían encontrar más fácilmente notas personales o rasgos románticos. Tales elementos no resultaban muy obvios en *Los eruditos*, pero en 1948 Ernesto Lunardi creía detectar en la sátira el resentimiento del autor, que no era seudoerudito y había «estudiado de verdad» (1948, pág. 65). También subrayó Lunardi la defensa de la cultura nacional en aquella obra y opinaba que había en ella cierta crítica de los ideales racionalistas de la *Enciclopedia* (págs. 200, 249). Más adelante, en el capítulo sobre *Los eruditos* en *Vida y obra de Cadalso* (1962), Glendinning creyó encontrar un elemento pesimista en la obra. Subrayó la presencia de actitudes serias dentro del contexto jocoso de la sátira, y vislumbró más allá de las esperanzas de éxito social expresadas por los violetos y por su profesor, la presencia de una sociedad plagada de valores superficiales, que acogería por lo tanto a los jóvenes presuntuosos. Basó la edición que hizo de *Los eruditos a la violeta* (1967) en la primera publicada, pero no incluyó más que extractos del *Suplemento*, y tuvo que omitir por completo *El buen militar a la violeta*. En el prólogo identifica varios antecedentes del estilo irónico de la obra. Antes, en 1926, J. M. de Cossío hizo notar cierto parecido entre el prólogo de la primera parte de *Don Quijote* y *Los eruditos*, con respecto a la divertida conversación imaginaria entre Cervantes y un amigo sobre el modo de dar un barniz de aparente erudición a un libro, a fin de lograr estimación (1926, págs. 232-233). Y en 1938 Giuseppina di Carlo había encontrado un tono parecido a *Los eruditos* en el poeta italiano dieciochesco Parini. Glendinning, en cambio, encuentra afinidades con Quevedo, y sobre todo con *La virtud al uso y mística a la moda* de «Fulgencio Afán de Ribera», escrita en 1729.

Si bien estas investigaciones ayudan a perfilar mejor el origen del método satírico empleado por Cadalso, no resuelven los problemas de su sentido y alcance. Russell P. Sebold opina que la obra tiene un interés limitado y la incluye en el capítulo sobre las obras menores de Cadalso en su importante libro *Colonel Don José Cadalso* (1971). Echa de menos la expresión de la personalidad del propio autor y halla algún nuevo eco literario del *Fray Gerundio* del P. Isla. A pesar de ello cree que el desengaño que expresa con respecto a la Ilustración tiene cierta relación con el Romanticismo de Cadalso.

Recientemente, los estudiosos se han preocupado más por el estilo de la obra en sí y menos por el estilo como reflejo de las tradiciones satíricas o como expresión del temperamento de su autor¹².

El buen militar a la violeta, continuación de *Los eruditos*, se publicó póstumamente en Sevilla en 1790. Es una nueva carta al catedrático que se supone que debe incorporarse a la serie ya incluida en el *Suplemento*. A diferencia de ellas, no corresponde el tema de *El buen militar* a ninguna de las lecciones de *Los eruditos*, ni entra en ella ninguna voz seria. El método es por completo el del satírico «que se finge uno de los viciosos para ridiculizarles más visiblemente», como dijo un amigo de Cadalso, Vaca de Guzmán. Se acentúa la crítica implícita de la sociedad a través de la inmoralidad de los oficiales, y del gusto por las modas extranjerizantes.

La obra fue investigada, inmediatamente después de su publicación, por los inquisidores de la Corte. La consideraron una sátira censurable por ir contra un cuerpo respetable, y contener «calumnia o injuria de las personas o cuerpos» referidos. La tacharon también por «las perversas reglas, máximas y persuasiones con que pretende formar el buen Militar a la violeta». Aunque el autor hablaba en la obra «en sentido irónico», muchos lectores no la sabrían interpretar debidamente, y era peligrosa además por sus pasajes irreligiosos. Fue, por lo tanto, prohibida por edicto de marzo de 1791. La intervención de los inquisidores refleja los problemas de la interpretación y de la dudosa utilidad que planteó el estilo de *Los eruditos* lo mismo que el de sus continuaciones (AHN, *Inquisición*, leg. 4477, núm. 2).

8.2.5. Las Cartas marruecas

Se trata de un análisis crítico, social y moral, de la vida y costumbres españolas hecho con gracia, ironía y —a veces— pasión. Para conseguir la máxima utilidad del escrito el autor escogió la forma que más éxito tenía en su época para los libros de crítica, o sea: «Cartas, que suponen escritas en este [...] país por viajeros naturales de reinos [...] opuestos en religión, clima y gobierno.» Parte del atractivo de estas obras consistía en los puntos de vista inusitados y las novedades con respecto a los valores y costumbres.

El viajero exótico en el caso de Cadalso es un joven moro llamado Gazel, que se ha quedado en España después de la vuelta a Marruecos del embajador marroquí, en cuyo séquito viajaba. Los dos corresponsales de este último y mayores que él son un español medio aislado, Nuño («encarcelado dentro de sí mismo»), y otro moro, Ben-Beley, filósofo anciano que vive retirado. A través

¹² Linda Jane Barnette procura definir más claramente los recursos narrativos de Cadalso en *Los eruditos*, echando mano a las útiles categorías de Wayne C. Booth en *La retórica de la ficción* (1985, págs. 27-36). El empleo de un narrador «no fiable» permite a Cadalso variar de enfoque y presentar actitudes serias lo mismo que posturas ridículas. El mismo recurso hace también trabajar más al lector prestando atención a la crítica. Glendinning ha hecho algún análisis de los recursos irónicos y humorísticos en *Los eruditos* y otras obras de Cadalso, relacionándolos con la psicología del autor (1985).

de la obra Nuño y Ben-Beley ofrecen nuevas perspectivas o diferentes conclusiones acerca de los temas suscitados por Gazel. Estos temas son muy variados: se relacionan por una parte con la historia de España, las costumbres, la educación la lengua y los valores del país; por otra, con cuestiones económicas y filosóficas de signo universal como el lujo, la vida retirada y la fama póstuma. En todos estos asuntos se procura hacer un análisis imparcial sin favorecer ni las líneas tradicionales, ni la visión moderna de los problemas.

Para satisfacer las normas de este tipo de obra Cadalso tenía que acentuar las diferencias de sus personajes a través del estilo de sus cartas y las actitudes que expresaban. Aquellas normas exigían también una trama verosímil, la cual consigue el autor hasta cierto punto haciendo que su viajero sea un moro que se ha quedado en España después de acompañar a una embajada marroquí a Madrid¹³, y dejando que las estancias de Gazel en las provincias o en Francia diesen lugar a temas apropiados. En este tipo de obras, por otra parte, era normal (y verosímil) la heterogeneidad de las materias.

Entre los contemporáneos de Cadalso las *Cartas marruecas* lograron cierto éxito aun antes de que se diera a la estampa la primera edición. Vargas Ponce dijo en 1785 que las *Cartas* estaban «inéditas aún, aunque comunes», y alababa «la sátira delicada y nerviosa de nuestros vicios, de nuestras ridiculeces, extravagancias y preocupaciones», lo mismo que la novedad de la perspectiva («cierto semblante original»), y las cualidades retóricas de la prosa del autor («el colorido fácil y expresivo»). Al pedir la licencia para publicar las *Cartas* en 1788, Meléndez Valdés y dos amigos salmantinos destacaron su vindicación de la nación española «en muchos puntos en que se ve denigrada y calumniada por los extranjeros». Consideraban útiles en la obra además el análisis de «las grandes acciones de nuestros españoles en América [...], el amor ferviente a nuestros soberanos y todas nuestras virtudes nacionales», y apreciaban asimismo el estilo ligero de las *Cartas* y el enfoque novedoso de la obra, que sería tanto más instructiva por su amenidad y gracia (Demerson, 1962). Este tipo de aprecio sigue a principios del siglo XIX en el traductor francés (1808) de las *Cartas marruecas*, por ejemplo, que subrayó la imparcialidad y verdad del análisis de las cosas de España, y en José Miguel de Alea, que elogió la crítica atinada de Cadalso, sus grandes conocimientos, su búsqueda del justo medio y la claridad, pureza y concisión de su estilo¹⁴. A comienzos del siglo XIX, sin embargo, empezaron a surgir las disensiones. Quintana, en su reseña de las *Obras completas* de Cadalso, opinaba que había insuficiente variedad de carácter en los personajes principales, que la prosa carecía de gracia en los momentos de humor y de seriedad en los pasajes más graves. Con respecto a la parte histórica le parecía

¹³ El viaje a España del embajador de Marruecos, Sidi Hamel Al Ghazzali —llamado El Gacel por la *Gaceta de Madrid*— en 1766, hacía que las *Cartas marruecas* tuviesen visos de posibilidad. Se hizo constar la probable relación del viaje real de El Gacel con la ficción de Cadalso por primera vez en el *Manual del oficial en Marruecos o cuadro geográfico, estadístico, histórico, político y militar de aquel imperio* de Serafín Estébanez Calderón (Madrid, 1844, pág. 85).

¹⁴ *Nouveau cours analytique de langue espagnole*, Marsella, Fecsat & Demouchy, 1831, I, discurso preliminar.

errónea la interpretación de Hernán Cortés, y criticó la perspectiva filosófica sobre el tema de la fama póstuma. Según la *Carta* número 28 el deseo de esta fama es «una especie de locura», y a Quintana su argumento le parece excesivamente negativo. En este caso Quintana es un poco injusto en sus conclusiones, ya que las *Cartas* 84 y 85 refuerzan una perspectiva más bien positiva del tema. Con respecto a los tópicos tratados en general también tiene reservas Quintana. Cadalso deja de «llenar todas las dimensiones de su cuadro» debidamente¹⁵.

Después de la Guerra de la Independencia, y sobre todo en los años veinte del siglo pasado, se difundieron en España nuevas perspectivas sobre la literatura como ya hemos visto. A partir de 1830, en la «Introducción a la poesía castellana del siglo XVIII» añadida por entonces a la nueva edición de sus *Poesías castellanas*, Quintana acentúa el sesgo negativo de lo que dice con respecto a Cadalso. Las *Cartas marruecas* resultan «desigual imitación» de las *Cartas persianas* de Montesquieu, y en Antonio Alcalá Galiano en 1845 son ya «pobres remedos de un hermoso modelo, donde no hay prendas de estilo, ni novedad, ni profundidad de pensamientos, ni sana crítica, ahogada tal cual agudeza y una u otra observación juiciosa entre abundantes errores o trivialidades». Ya se ve que los criterios de Alcalá Galiano son más bien clásicos que románticos en este pasaje. El seguir un modelo no es malo en sí, la organización racional y desapasionada aún tiene prestigio, se valora todavía la novedad y no se insiste en la originalidad que viene desde dentro. Y, sin embargo, empieza sus párrafos sobre Cadalso señalando falta de espontaneidad y escasez de imaginación, cualidades claramente románticas. Esta línea la siguieron luego en España Leopoldo Augusto de Cueto, el marqués de Valmar, Menéndez Pelayo y otros muchos. En el siglo XX una serie de estudios ha perfilado mejor las relaciones de las *Cartas marruecas* con Montesquieu y con Goldsmith. Ya fue señalada la influencia de este último por Jorge Ticknor. Se ha resaltado, por una parte, el impacto de estos pensadores ilustrados en Cadalso, y por otra, los rasgos más bien personales de las ideas del autor. Con respecto a las interpretaciones generales de Cadalso, los ensayos de José Martínez Ruiz, «Azorín», fueron influyentes en su época. Para Azorín y muchos contemporáneos suyos la literatura debía reflejar el pensamiento y la problemática de su tiempo, y contribuir a los debates del día. Subraya entre los problemas examinados por Cadalso, por lo tanto, los que seguían preocupando a los españoles a principios de este siglo: la decadencia de las ciencias, por ejemplo, y la desidia de las clases directivas. Cadalso, para Azorín, hacía ya la crítica social y era «un vivaz espíritu de curiosidad intelectual y de modernidad», que expresaba el «férvido renacimiento del espíritu crítico» en Europa. En un ensayo posterior Azorín afirmaba que Cadalso inauguró un «patriotismo reflexivo» —«ni todo lo nacional, ni todo lo extranjero»— y fundaba su idea del progreso social en un profundo concepto de humanidad ajeno a la agresividad de la guerra.

No ha cejado en el siglo XX el interés por la expresión de la personalidad del autor en sus obras. Ernesto Lunardi, por ejemplo, encuentra al mismo Cadalso

¹⁵ Quintana pensaba, sin duda, en los temas políticos y religiosos. Éstos resultan más visibles para el lector moderno. Véase Glendinning, 1982, págs. 247-262; Maravall, 1966, II, págs. 81-96.

detrás de Nuño en las *Cartas marruecas* «con sus experiencias, su cultura y sus sentimientos». La «protesta literaria, con su tono sentimental y doloroso» es característica de toda la obra de Cadalso a su ver (1948, págs. 206-213); y para John B. Hughes, los pasajes «que para el lector moderno tienen mayor intensidad artística [...] aparecen precisamente en los momentos en que la personalidad del autor y su drama vital se infiltran en la obra y ocultan su propósito de crítica» (1956, págs. 194-202). En trabajos posteriores, Hughes niega la imparcialidad de Cadalso en las *Cartas marruecas*, y afirma que, a pesar de algunas pretensiones racionalistas, demuestra más que nada su honda preocupación por lo esencial y lo trascendental; lo que se siente con el alma y el corazón más que lo que se alcanza con el análisis racional. Su visión, por lo tanto, corresponde a la de los ascetas españoles, más que a la de los progresistas del Siglo de las Luces. Sus fines son totalmente diferentes de los de Montesquieu (1969). Un punto de vista muy equilibrado sobre el tema estilístico es el de Juan Marichal (1957a, págs. 185-197). Según su análisis Cadalso rechazaba por una parte la exageración verbal de la sátira de Torres Villarroel, y por otra el extremismo intelectual de la crítica racionalista del P. Feijoo. Cadalso buscaba, a su parecer, un estilo «mediano y moderado» que reflejase la honradez moral y el deseo social comunes entre los neoclásicos: grupo que se encontraba en una especie de tregua estilística entre el Barroco y el Romanticismo. El planteamiento de Marichal une hábilmente los móviles personales del autor con el trasfondo ideológico de su época. Glendinning (1962), en cambio, bajo la influencia de la Nueva Crítica norteamericana, procuró separar el análisis de los escritos literarios de la biografía del autor, y fue a la búsqueda de estructuras y tensiones. Halló una tensión fundamental en las actitudes de los tres correspondientes y esta le parecía eficazmente «dramática». Trató de seguir el desarrollo de la tensión entre las ideas progresistas y los conceptos de la incambiable flaqueza humana a través de la obra, y llegó a la conclusión de que la obra estaba mal estructurada.

Trataron Glendinning y Dupuis luego de dar una visión menos reductiva de la obra en el prólogo de su edición crítica de las *Cartas marruecas* (1966)¹⁶, analizando lo mismo los elementos positivos y negativos dentro de la obra, y sus diferentes puntos de partida en las tradiciones filosóficas y económicas españolas y europeas. Más adelante, en 1971, Glendinning cambió de signo una vez más. Por entonces, le pareció inútil buscar un desarrollo orgánico en las *Cartas marruecas*, e hizo hincapié en la composición fragmentaria de la obra y su carácter de mo-

¹⁶ Esta edición fue la segunda basada en copias manuscritas. Dupuis había publicado un texto con variantes como tesis doctoral de la Universidad de Toulouse en abril de 1960, partiendo de una copia manuscrita de la antigua colección de los duques de Osuna (BN, 10688), con el título *Cartas escritas por un moro de la comitiva del embajador de Marruecos sobre las costumbres de los españoles modernos y antiguos*. Cotejó este texto con las primeras ediciones del *Correo de Madrid* y Sancha, y una copia manuscrita con las primeras ocho cartas y parte de la novena (BN, 17845). Glendinning aportó el estudio de otras copias manuscritas. El manuscrito Osuna es la única copia que tiene alguna corrección de letra de Cadalso. Joaquín Arce hizo una edición a partir de una copia manuscrita no estudiada por Dupuis-Glendinning, 1978. La mayoría de las ediciones posteriores siguen el manuscrito Osuna, notablemente las de Rogelio Reyes Cano, 1975, 1989; Mariano Baquero Goyanes, 1981, y Manuel Camarero, 1984.

saico. Al tratar algunos temas, Cadalso modifica por cierto su postura dentro de la obra; pero a veces resultan igualmente aceptables diferentes actitudes. Con respecto a los temas, la obra parece alternar tópicos españoles con problemas humanos, morales, y supranacionales (1971, págs. 51-76).

En estos análisis sólo se toca muy de soslayo el temperamento o la psicología del autor que pueden estar implícitos en los escritos. En otros estudios se ha profundizado mucho más en las manifestaciones de la personalidad del autor y sus características románticas. Russell P. Sebold, en su libro *Colonel Don José Cadalso* (1971) subraya primero las notas de cosmopolitismo, que relaciona no sólo con el deseo de ser imparcial, sino también con el trasfondo sentimental de Cadalso en las *Cartas marruecas*. El corazón es fundamental también para el concepto de *hombria de bien*; la «lealtad sentimental» al país y a sus tradiciones importa más que la «lealtad intelectual» a las ideas del siglo. En fin de cuentas el contenido personal de las *Cartas* da más valor a la obra que su contenido intelectual; se refleja la personalidad del autor en todos los personajes. El desorden de las cartas, por otra parte, es el resultado de la desilusión que siente el autor con respecto a la crítica racional, y toda la obra es «la confesión contradictoria y espontánea de un oficial del ejército y patriota angustiado».

Una interpretación similar, consonante asimismo con la anterior de Hughes, se encuentra en Juan Luis Alborg para quien la actitud del autor en las *Cartas marruecas* «arranca de una perspectiva vital, existencial, y consecuentemente atormentada y contradictoria». Alborg ve cualidades personales también en el estilo cadalsiano. Su actitud vital «lo alejaba de actitudes pedantes y conminatorias y comunicaba a su estilo la humana naturalidad que lo distingue». Las diferencias retóricas entre los distintos personajes no le parecen significativas. Llega a identificar a todos los personajes principales de las *Cartas marruecas* con su autor, una vez más, Maurizio Fabbri. Pero este último no basa sus conclusiones sobre el estilo de los personajes sino sobre su clase social y su cultura. La consecuencia, según Fabbri (1985a), es la falta de contraste y de debate en la obra¹⁷.

Una nueva dirección de la crítica de las *Cartas marruecas* en los últimos veinte años procura esclarecer la cuestión del género de la obra. Alborg incluye este y otros escritos de Cadalso en la categoría de la prosa satírico-didáctica. Pero otros investigadores la asocian con otros géneros. Encuentran antecedentes en Cervantes y en Quevedo, o hacen de las *Cartas marruecas* un anticipo de los costumbristas y sobre todo de Larra. No se trata exactamente de una novela, aunque la novela epistolar —no tanto de carácter sentimental sino de viajes exóticos— es el modelo reconocido por su autor. En ella hay poca trama aunque se incluyen, desde luego, episodios novelescos. Un excelente análisis de la diversidad de categorías relacionadas con las *Cartas marruecas* se encuentra en la edición de la obra hecha por Mariano Baquero Goyanes (1981)¹⁸. También analiza

¹⁷ Saca muy diferentes conclusiones acerca de los personajes Iris Zavala en un ensayo sobre la respuesta del lector ante las *Cartas marruecas*. Ella encuentra en la obra un «proceso dialéctico» y «un acto de lenguaje libertador» (1985, págs. 347, 363).

¹⁸ A Baquero se le debe también un importante e influyente ensayo anterior sobre las diversas actitudes de los personajes (1954, 1963).

los mismos problemas agudamente Rogelio Reyes Cano en sus ediciones de la obra (1975 y 1989). Y son igualmente útiles las observaciones de José Sánchez Reboredo en el prólogo a su edición (1978).

Aparte los géneros ya mencionados entra también la historiografía en las *Cartas marruecas*. Un ensayo de Hans-Joachim Lope nota la capacidad de mitificador y desmitificador de Cadalso y compara sus técnicas con las de los historiadores del siglo XVII y contemporáneos (1985, págs. 211-233).

8.2.6. Otras sátiras

La existencia de alguna sátira más de Cadalso consta desde luego en sus cartas. En alguna de ellas menciona *La linterna mágica*, que «iba para el mismo término de *Los eruditos a la violeta*, aunque un poco más alto de tono» (1979, núm. 56). Pero parece que dejó esta sátira sin concluir, y no se ha descubierto ningún rastro de su texto.

Después de la muerte de Cadalso se le atribuyeron varias sátiras en prosa, que luego se incluyeron en distintas colecciones de sus obras. En una de éstas, sátira moral en prosa con algunos poemas intercalados, se trataba de las relaciones entre los sexos y las malas consecuencias de las amistades íntimas llamadas cortejos. Se titula esta obra *Óptica del cortejo. Espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insustancial de semejante empleo. Ocios políticos*. Francisco Javier de Villanueva pidió permiso para publicarla en una colección de obras de Cadalso en 1787. Los censores sabían que la *Óptica* se había publicado ya en los años sesenta y dudaban que fuese realmente de Cadalso. Afirmaban que se trataba sencillamente de una versión aumentada de las ediciones más tempranas. Su verdadero autor, Ramírez y Góngora, protestó y pidió que su obra no se publicase con la atribución errónea a Cadalso. Pero a pesar de esta intervención salió entre las obras de éste editadas por Hernández Pacheco y volvió a publicarse varias veces como si fuera auténtica obra cadalsiana. Ramírez y Góngora reiteró sus quejas al incluirse su *Óptica* en la edición de las *Obras completas* de Cadalso hecha por Repullés en 1803. Y a partir de entonces, varios críticos, ignorando los datos de su autoría, la consideraban una obra temprana de Cadalso, nada prometedora, escrita con poca elegancia y bastante mal gusto (Fermín Caballero, 1873). Quintana, a pesar de dudar de su autenticidad en 1803, repite este tipo de crítica constantemente en sus ensayos sobre Cadalso. Otras sátiras atribuidas a Cadalso vieron la luz en el decimoséptimo tomo del *Semanario erudito* de Antonio Valladares de Sotomayor (1789). Allí se le atribuyeron dos obras en una «Nota del Editor»: *Anales de cinco días, en los que se vio y escribió lo que pasa en el siglo ilustrado*, y una *Guía de hijos de vecinos y forasteros, porque el ingenio va a guías, para este año, el pasado, y el que viene, y todos los demás que Dios fuere servido; porque son noticias generales para todo tiempo*. Esta última obra es una sátira paródica que da una lista de los «ministros que componen el tribunal de los desocupados de la Corte». Los nombres de los magnates son alegóricos o simbólicos y residen en las calles de Madrid, cuyos nombres dan lugar a juegos de palabras o agudezas. Así «La

Vanidad, que es presidente de este consejo, vive en la Calle de Preciados». Parece probable que esta obra se atribuyera a Cadalso porque circulaban noticias del *Calendario manual* paródico escrito realmente por él. Los *Anales de cinco días*, en cambio, son una sátira en forma de carta escrita por un forastero después de un viaje a Madrid. Le extrañan los cambios que nota en la Corte a consecuencia de las costumbres y locuciones nuevamente importadas, las modas y los lujos extravagantes. Estilísticamente la sátira emplea mucha paronomasia y galicismo. Por las referencias históricas se deduce que la obra fue escrita hacia 1779, y no parece que sea (ni por el estilo, ni por el contenido), en realidad, de Cadalso. También ha sido atribuida a este último, sin fundamento alguno, una *Carta escrita a nombre de una señora andaluza*.

8.2.7. Escritos autobiográficos y epistolario

La existencia de la autobiografía de Cadalso constaba a algunos amigos del autor y a sus parientes. El texto se ha podido publicar gracias a una copia manuscrita que editó Ángel Ferrari en 1967. Se han hecho nuevas ediciones del manuscrito, por Nigel Glendinning y Nicole Harrison (1979) y por Manuel Camarero (1987). John Polt señaló oportunas correcciones a la edición Glendinning-Harrison en una reseña (1982, págs. 443-445).

El texto de la autobiografía de Cadalso es, al parecer, incompleto. Consta de una *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida*, y tres «continuaciones». Durante el sitio de Gibraltar ponía alguna nota personal también en los papeles de la campaña que guardaba, y en un *Diario crítico del sitio de Gibraltar*. Los papeles de Gibraltar han sido publicados. Pero el *Diario crítico* (si se trata de un texto diferente) no se conoce, aunque el tío del autor lo había leído en Cádiz durante la guerra de 1779-1783 (Cadalso, 1894, pág. 258).

En el estudio preliminar de su edición, Glendinning y Harrison notan los diversos géneros de *Vida* existentes en tiempos de Cadalso: los que tenían fines religiosos, los que relataban las proezas de militares, los que documentaban los ascensos de un autor o narraban el éxito de sus publicaciones, y los que recordaban hechos y personajes importantes en determinadas épocas, y eran más bien de carácter histórico que autobiográfico.

La *Memoria* de Cadalso y las continuaciones no se dejan encauzar fácilmente dentro de estas convenciones. Documentan más bien la falta de éxito del autor (haciendo resaltar sus buenas cualidades no debidamente apreciadas) en lugar de sus merecidos ascensos. Aunque aparece el trasfondo histórico de su vida en determinados momentos —el motín de Esquilache en Madrid, el gobierno del conde de Aranda— no conduce al lector hacia una mejor comprensión de los hechos, sino hacia un conocimiento de la insuficiencia de varios personajes con altos cargos (O'Reilly y Aranda, por ejemplo) y la inteligente actuación del propio autor. Hay ironía subversiva en esto, claro está, y ciertas tendencias parecen contrarias a algunas de las normas de la época para este tipo de obra. Las memorias, por ejemplo, debieran «formar el entendimiento y el corazón de los que se destinan a los negocios públicos», y necesitaban, por lo tanto, ensalzar «la virtud y el juicio», poner

«a las claras la conducta de algún personaje o las circunstancias de alguna acción», dar noticias «curiosas y útiles» e informar de «algunas particularidades dignas de saberse» (Munárriz, 1798-1801, III, págs. 271-289). La autobiografía de Cadalso, en cambio, corresponde al deseo del autor de justificarse y criticar a las autoridades —¡a su padre también!— y demuestra los falsos valores y poca comprensión de las altas jerarquías.

Con respecto a la vida íntima, había dos convenciones muy distintas: la de los capitanes de las *Vidas* de los siglos XVI y XVII, algo picarescas y sobre todo exageradas, y la de la verdad más bien escueta. No sigue ni a la una ni a la otra Cadalso. Nos dice poco de sus sentimientos personales, a pesar de decir que el amor «hubo de serme funesto». Más que nada se queja de sus amigos y amigos, sin reconocer sus propias faltas.

No por estas ironías y reticencias deja de ser reveladora su *Memoria*. Las exageraciones y mentiras de un autor, que revelan su necesidad de mitificarse, son siempre esclarecedoras en las autobiografías. Glendinning y Harrison establecen bastantes casos de tergiversación en esta obra y apuntan una tendencia hacia la manía persecutoria. Pero Manuel Camarero opina que Cadalso «hiperbolizaba [...] unas situaciones ya de por sí desgraciadas, para producir mayor conmiseración en el lector». A su vez, Cadalso echaba mano de cuando en cuando a «la tradición de la novela picaresca en su *Memoria*». Pero Camarero no aclara del todo, sin embargo, las consecuencias de tal proceso. Otros análisis aprovechables del carácter de Cadalso son los de Demerson y Olaechea (1985 y 1985a, respectivamente). Demerson encuentra tendencias inmaduras en Cadalso en el espíritu estudiantil (más que juvenil) de sus cartas, en su conducta fría y calculadora y en su capacidad de fingir para satisfacer sus deseos. Cadalso era un hombre que no se entregaba fácilmente y gustaba del secreto, según Demerson.

Alguna carta personal de Cadalso fue publicada en el *Correo de Madrid* en 1790 (núm. 351, del 7 de abril de 1790, VI, págs. 2821-2822; 1979, núm. 53). Y ésta se dio a la imprenta, sin duda, porque en ella Cadalso daba consejos sobre el estilo sublime o pindárico en la poesía, tema que garantizaba la utilidad de la publicación para los lectores y literatos de entonces. A fines del siglo pasado (en 1894 y 1895) se editó la correspondencia entre Cadalso y Tomás de Iriarte y algunos poetas, militares y aristócratas, más bien por su valor biográfico que por razones temáticas. Más adelante, en 1960, se dio a luz un grupo interesantísimo de cartas a los amigos salmantinos (sobre todo Meléndez Valdés y José Iglesias de la Casa) editado por Ximénez de Sandoval. Y en 1979 se recogieron todas estas y algunas cartas más publicadas anteriormente por Edith Helman, Nigel Glendinning, José Gella Iturriaga y Philip Deacon, con un pequeño número de inéditas (Glendinning & Harrison, 1979). John Polt aclaró alguna referencia y señaló algunos errores en su reseña (1982).

En el siglo XVIII se calibraba el interés de las cartas privadas según la importancia de los asuntos tratados, y el genio y gracia del autor. Se reconocía que las actitudes y sentimientos de este último debían transparentarse más en este tipo de cartas que en otros escritos —u ocultarse menos de lo normal—. Se requería más naturalidad y menos retórica en ellas, y el lector esperaba

descubrir «parte del verdadero carácter» del autor al leerlas (Munárriz, 1800, III, págs. 282-291). Por otra parte, sabemos que Cadalso hubiera tenido que estudiar el estilo epistolar con los jesuitas. Los alumnos del Seminario de Nobles en Madrid tenían que contestar en los *Ejercicios literarios* preguntas del tipo siguiente: «¿Cuáles son los géneros más comunes de cartas?» y «¿qué estilo les conviene?». Tenían asimismo que traducir las epístolas escogidas de Cicerón y formar una carta en latín del asunto que se les señalase. Con respecto a Cadalso, los que estudiaban sus obras en el siglo pasado apreciaban sobre todo —de acuerdo con las teorías románticas— la espontaneidad de las cartas. Y Cotarelo, por ejemplo, afirmaba que el lector se retrataba en las cartas a Tomás de Iriarte «tal y como era; franco, jovial, con sus ribetes de *esprit fort* y despreocupado [...] pero bondadoso amigo sincerísimo e infatigable propugnador de toda cultura» (1895, pág. 60).

Dos páginas de Juan Luis Alborg definen con gran exactitud la calidad de estas cartas privadas de Cadalso. Con razón señala la capacidad del autor para elaborarlas con el propósito de que fueran gratas a los cultos destinatarios que las habían de saborear. Hay bastante variedad de temas —la amistad, la literatura, el servicio militar, la hombría de bien, el patriotismo— y el estilo cambia en parte según el tópico, aunque Cadalso trata a veces un tópico serio —su preocupación con la hombría de bien, por ejemplo— en tono jocosos o burlesco (*Ibíd.*, núm. 27). El tono de las cartas cambia también según la situación del autor. A Tomás de Iriarte escribe muchas cartas graciosas llenas de referencias burlescas al lenguaje, culto y vida religiosos, a la mala poesía, y a la literatura clásica (*Ibíd.*, núms. 36-38 y 73). Y, sin embargo, escribe al mismo corresponsal en tono serio cuando le niegan a Cadalso el permiso para seguir en Madrid (*Ibíd.*, núm. 48). En el momento en que piensa unirse a la expedición de Argel escribe cartas a Meléndez Valdés e Iglesias de la Casa reflexionando filosóficamente sobre las experiencias de su vida y la posibilidad de morir (*Ibíd.*, núms. 56, 60, 61 y 63); pero su estilo es distinto al tratar los amores de Meléndez. Asimismo varía de tono, como es natural, según la categoría social del destinatario. Pero las dos cartas que escribe al secretario de los marqueses de Peñafiel y al marqués mismo lisonjean a estos señores incluso cuando el tono es burlesco o paródico (*Ibíd.*, núm. 72). No podemos juzgar hasta qué punto cambiaba Cadalso su lenguaje al dirigirse a damas en vez de a caballeros. Se preci6 sobre todo de su correspondencia con la condesa de Benavente, la esposa del marqués de Peñafiel, y los términos que emplea al referirse a sus contactos epistolares con ella parecen subrayar la combinación de simpatía e inteligencia que les unía. La carta poética a *Augusta* señala al principio el mismo tipo de amistad, fundada en un gusto compartido con respecto a la filosofía. Pero la postura del poeta, un poco pedante primero, es amorosa e insinuante después. En las cartas, lo mismo que en otros escritos en prosa y en verso, gusta de la ficción y la máscara. Pero este deseo de ocultarse o disfrazarse es también un modo de expresarse. El humor de las cartas también revela su temperamento y sus actitudes a su manera, como quiso demostrar Glendinning (1985), permitiéndole manifestar sus instintos reprimidos, sexuales y agresivos, y sus sentimientos subversivos con respecto a las autoridades —la Iglesia, sobre todo, pero en algún caso también, la Monarquía.

8.3

Gaspar Melchor de Jovellanos

En un siglo en el que ha habido magníficos escritores en prosa, destaca sobre todos Gaspar Melchor de Jovellanos, que además ha sido de los más prolíficos del siglo XVIII. Podemos distinguir por un lado sus muchos informes y escritos oficiales, en una prosa en sí modélica, por cuidada, por precisa y por estar escrita con criterio estético y no con la habitual ramplonería administrativa. Pero, además, de su pluma han salido miles de páginas dedicadas a los asuntos más dispares. Clasificar este inmenso material no es fácil. Si atendemos a la materia de ellos, podríamos hablar de escritos sobre educación, sobre arte, sobre historia, sobre economía, sobre asuntos jurídicos, sobre problemas sociales o políticos, sobre etnografía, sobre lingüística, sobre geografía, además de elogios diversos, de una amplísima correspondencia y del *Diario*. Pero aquí no se trata de analizar su pensamiento en cuanto a estos diversos temas, ni tampoco de citar una a una las obras que han salido de su pluma. Haremos por ello un análisis, en parte cronológico, de lo que parece más importante y significativo.

8.3.1. El orador. El Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia

Varias obras de Jovellanos han sido escritas como discursos o como conferencias (en el sentido de «disertación en público sobre algún punto doctrinal»). Acaso no fuera su primer discurso, pero es el primero de que tenemos noticia, el que pronunció en Sevilla el 29 de marzo de 1768, al tomar posesión ante el Ayuntamiento de su plaza de alcalde de la Real Audiencia. Ceán puntualiza que don Gaspar tenía entonces «veinte y cuatro años, dos meses y trece días de edad». Desgraciadamente se ha perdido; pero debió de tener cierta resonancia, porque el mismo Ceán, después de decir que todavía se conservaba (en 1814) el borrador entre sus papeles, añade: «Llenó de admiración a los oyentes, por su elocuencia y por la gracia y desembarazo con que la dijo en tan corta edad» (1814, pág. 13). Sus últimos discursos, de carácter político, los pronunció en 1809 ante la Junta Suprema.

Hay dos períodos en la vida de Jovellanos en que se acumulan la mayor parte de sus discursos conocidos: la primera es la madrileña, de 1780 a 1788; la segunda, la que se centra en el Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, desde su inauguración el 7 de enero de 1794 hasta el 16 de febrero de 1800.

Aunque cronológicamente el *Discurso de ingreso* en la Real Academia de la Historia (14 de febrero de 1780) es el primero que conocemos, empezaremos con el *Elogio del marqués de los Llanos de Alguazas*, leído en la Sociedad Económica Matritense el 5 de agosto del mismo año, porque tiene alguna relación con *El delincuente honrado*. Se trata de una obra a la que los críticos han prestado muy poca atención, y a la que en realidad casi todos han olvidado. Sin em-

bargo, me parece una obra muy importante desde el punto de vista de las ideas y del estilo.

Para entenderlo es necesario decir algo sobre un tipo de humor, muy asturiano, que Jovellanos llevaba dentro, y que saca a relucir de vez en cuando. Aunque no sea fácil, por no decir imposible, definir el *humor* en tanto que recurso literario, y menos cuando se acerca a la *ironía*, creo que siempre hay una distorsión de la realidad, que el lector advierte porque el autor hace en algún momento, con mayor o menor sutileza, un enlace entre el plano expresivo humorístico y el plano de la realidad a que cada elemento del anterior está aludiendo. Una vez que el lector descubre esta clave le es ya posible interpretar todos los demás elementos. Pues bien, el campesino asturiano es capaz de expresar únicamente el plano humorístico, sin dar en ningún momento la clave para la interpretación, de tal forma que o se la tiene previamente o no se entiende nada, o mejor dicho, se entiende todo al revés.

Este humor sin clave explícita es el que se descubre en el *Elogio del marqués de los Llanos*. Nos lleva a esta conclusión el siguiente párrafo:

Era también nuestro socio muy estudioso. Conocía que las leyes apenas contienen otra cosa que los axiomas primitivos, o como suele decirse, los primeros principios de justicia positiva. Conocía que los casos litigiosos rara vez o nunca están expresamente contenidos en las leyes, y que para decidirlos con acierto era preciso recurrir con frecuencia a sus intérpretes. No creía, como otros presuntuosos, que hallaría en el propio fondo la misma luz que aquellos venerables jurisconsultos, que a costa de largas vigias e incesante meditación lograron penetrar el verdadero espíritu de las leyes. Tampoco creía que la obligación de estudiar prescribía con los años ni se escondía en la muchedumbre de negocios. Así, a pesar de los graves cuidados que le rodeaban, consultaba con frecuencia los autores, y jamás se arrojaba a decidir los negocios arduos y dudosos sin que antes buscase en los comentadores aquellos dogmas de jurisprudencia escondida que siempre están ocultos al orgullo, a la ociosidad y a la pereza (Jovellanos, 1987b, pág. 116).

Leído este párrafo, aparentemente de elogio, resulta imposible tomarlo en serio, ya que antes en *El delincuente honrado*, y posteriormente en otras obras, Jovellanos es tremendamente crítico con los comentadores de las leyes y con los jueces que, antes de aplicar la ley según su leal saber y entender, siguen lo que han dicho los «autores». Es decir, Jovellanos está criticando lo que aparentemente elogia.

Pero descubierta esta clave, el *Elogio* tiene otra lectura. Naturalmente que hay en él muchos párrafos que no pueden leerse en clave humorística. Pero hay otros que sólo cabe interpretar como críticos: Jovellanos defiende la sumisión de los jóvenes a sus padres en la elección de carrera, cuando él había abandonado la eclesiástica a la que se le había destinado; sostiene la necesidad de una educación de los nobles al margen de los plebeyos, aunque asistan a la misma Universidad y estudien la misma carrera, lo que no parece fuera su opinión, ya que cuando funde el Real Instituto Asturiano pocos años después será un principio capital el de la igualdad de enseñanza para todos los alumnos, sin distin-

ción de clases sociales, incluso creando una escuela para niños pobres concebida como preparatoria para las enseñanzas del Instituto; insiste en elogiar a Olmeda por haber estudiado preferentemente el derecho romano, uno de los puntos de los planes de estudios que más criticará Jovellanos en escritos posteriores, hasta el punto de que defenderá la desaparición del derecho romano como disciplina necesaria en la carrera jurídica; subraya que el padre de nuestro elogiado le consigue la cruz de Santiago, no por «pura vanidad», sino como prueba de su «ternura y desvelo», o el que el padre fuera «uno de los sumos magistrados a quienes el rey confía la elección de los que deben servirle en sus tribunales», cuando el hijo es nombrado alcalde de hijosdalgo de la Chancillería de Granada, a lo que hay que añadir la nota del propio Jovellanos en que cita a los parientes que ocupan altos cargos. A todo esto hay que sumar el que Jovellanos no se recate de recordar las murmuraciones sobre su conducta privada, con unos terribles puntos suspensivos, seguidos de la frase «pero corramos el velo sobre esta parte oscura y dudosa de su conducta». Parece indudable que toda esta serie de párrafos no pueden interpretarse al pie de la letra, sino que son claras críticas a Olmeda y a los magistrados del antiguo estilo. En medio de todo esto nos encontramos también con el ataque a los «enemigos de todo lo nuevo», que por ignorancia y pereza intentaron desacreditar a las Sociedades Económicas.

Insistimos en que esto no significa que en el *Elogio* no haya otros párrafos auténticamente panegíricos. Es la combinación de los unos y los otros lo que hace más interesante este escrito. Carecemos de datos para determinar si lo que se ofrece como alabanza responde a la verdad o si, por el contrario, el autor hábilmente también juega aquí con ironías. No lo parece, porque hay datos que tenían que ser generalmente conocidos.

El caso es que esta pieza, desatendida por casi todos los críticos¹⁹ y considerada como secundaria, encierra una crítica que nos obliga a relacionarla con *El delincuente*, con el Discurso de ingreso en la Academia de la Historia, con la carta al doctor Prado sobre el estudio del derecho, con la Sátira II *A Arnesto*, con la sátira contra los curiales y con otros escritos semejantes de Jovellanos. Sólo dentro de este contexto queda claro el sentido irónico.

En octubre de 1778 llega Jovellanos a Madrid como alcalde de Casa y Corte. Campomanes, director de la Real Academia de la Historia, tiene interés en contar con él. Don Gaspar presenta su instancia el 30 de abril de 1779, y el 7 de mayo la Academia lo acepta como miembro supernumerario. El 14 de febrero del año siguiente leerá Jovellanos su oración gratulatoria, es decir, el discurso *Sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia y antigüedades*. Hay que centrar su estudio en dos cuestiones capitales: su concepción de la historia y las opiniones políticas que laten en el fondo y que afloran acá y allá.

El concepto de historia que Jovellanos expone en este discurso ha sobrepasado ya la etapa de la historia erudita y ha entrado plenamente en la de la historiografía ilustrada (Mestre, 1990, págs. 55-60). Condena una historia preocupada

¹⁹ No tenemos más análisis que el de Lucienne Domergue, 1971, págs. 30-34, que naturalmente toma totalmente en serio todas las palabras de Jovellanos.

únicamente de los grandes personajes, de las guerras, de los desastres más sobresalientes, de portentos y supersticiones, de «cuanto hay de inútil, de absurdo y de nocivo en el país de la verdad y la mentira». Desea, por el contrario, «una historia civil que explique el origen, progresos y alteraciones de nuestra constitución, nuestra jerarquía política y civil, nuestra legislación, nuestras costumbres, nuestras glorias y nuestras miserias». A Jovellanos le interesaban más los hechos que explican el porqué del ser de un pueblo, lo cual es en definitiva su historia, y menos los que son simple manifestación externa de unas circunstancias o sucesos debidos a la iniciativa individual.

Precisamente él necesitaba esa historia, como jurista preocupado por el espíritu de las leyes vigentes, antiguas o modernas, para su recta interpretación, tanto en sentido literal como en el contexto histórico que las hizo posibles. En este discurso pretende esbozar lo que podría ser una interpretación histórica de nuestra legislación. Es indudable que le faltaban muchos datos y que aceptaba otros discutibles; pero en su tiempo nadie había hecho nada semejante, porque el mismo jurisconsulto alemán Federico Carlos de Savigny, considerado como el creador de la moderna ciencia jurídica por estimar la historia como elemento fundamental en el estudio del derecho, nació dos años antes de que Jovellanos pronunciara este discurso en una Academia madrileña. Si al discurso de Jovellanos, que estuvo inédito hasta 1817, no podemos concederle el mérito de haber iniciado en Europa esta doctrina, porque no consta que Savigny lo conociera, esto no obsta para que se le reconozca el de haber sido el primero en propugnar el método.

Pero además de esto, en el discurso encontramos otros puntos que merecen ser subrayados. En primer lugar, la referencia inicial a sus estudios. El hombre que va a ser después un reformador de la enseñanza y un teórico de esa reforma se nos muestra ya aquí como un reformador en potencia, al condenar los métodos vulgares que él tuvo que seguir y el sistema docente en el que se consideraba como esencial para la profesión de jurista una «lógica bárbara y una metafísica estéril y confusa», es decir, la filosofía escolástica, estimada como llave imprescindible «para penetrar al santuario de las ciencias». Nada tiene esto de extraño, porque los años anteriores habían sido ya de reforma y en Sevilla había vivido Jovellanos la implantación de los nuevos planes de Olavide. Pero ahora quizá interese más el hecho de que hable de sí mismo y de cómo tuvo que descubrir fuera de la Universidad lo que la Universidad debía haberle dado. A este desengaño llegó pronto, con tiempo suficiente para corregirse. Desde entonces será acérrimo enemigo del sistema escolástico y, lo que tiene más interés, propugnador de sistemas de enseñanza nuevos, dentro y fuera de la Universidad.

Otro aspecto interesante del discurso es el párrafo en que trata de la necesidad de conocer científicamente la lengua en que los viejos códigos están escritos, con el fin de interpretar rectamente el sentido de las leyes. Lo creemos una auténtica novedad. Jovellanos se preocupó siempre de los problemas lingüísticos, tanto cuando consideraba el lenguaje como inseparable de la facultad de pensar, y por tanto como obligado objeto de enseñanza, a fin de perfeccionar la persona humana al perfeccionar el instrumento de expresión, como cuando buscaba en el lenguaje la explicación de hechos históricos y andaba a vueltas con las etimolo-

gías. La ciencia filológica tardará aún unos años en fundarse, pero Jovellanos tuvo, aunque empíricamente, abundantes conocimientos filológicos.

Hemos mencionado también las opiniones políticas que laten en el fondo y que afloran de vez en cuando en diversos párrafos. Al tratar de los fueros y cartas pueblas, señala su importancia en el nacimiento del gobierno municipal, y escribe:

Los concejos formaron desde entonces como unas pequeñas repúblicas, y su gobierno se podía llamar por semejanza democrático, o bien porque el pueblo nombraba todos los miembros de su primer senado, o bien porque en éste residía siempre uno o más representantes de sus derechos (1987b, pág. 90).

Para paliar la posibilidad de un sistema de gobierno que no fuera otra cosa que un conjunto de porciones aisladas, se establecieron las Cortes. Jovellanos analiza su evolución hasta llegar a las de Enrique III, en las que se convoca ya al tercer estado. Estas asambleas contribuían a conservar ilesa la constitución, a mantener a las clases en su debida dependencia y a refrenar los excesos de la ambición y del poder. Y continúa Jovellanos:

En ellas se reunía la voluntad general por medio de los representantes de cada estado, se clamaba por el remedio de los males públicos, se descubrían sus causas y se indicaban los medios de extirpar los abusos que introducía la relación desde la primera dignidad hasta la última persona del estado. ¡Loable institución, en que reducidas a pública conferencia las materias de gobierno, oía el príncipe la verdad entera y sin disfraces, pronunciada por sus órganos naturales, y en que los súbditos obedecían los decretos de la voluntad general, inmediatamente autorizados por el príncipe y pronunciados por su misma boca! (*Ibíd.*, pág. 91).

La oración admirativa fue suprimida en la primera edición de la Real Academia de la Historia (1817). Eran los tiempos del absolutismo de Fernando VII y esta frase hubiera podido plantear graves problemas a la Academia. Jovellanos se manifiesta decidido partidario de las Cortes representativas, en las que figure también el estamento popular. El rey sólo tiene el poder sancionador, porque el legislativo se reserva a las Cortes. Y esto, no se olvide, se escribe en 1780, cuando los Borbones han eliminado prácticamente las Cortes, y lo que es más significativo, se pronuncia delante de claros defensores del absolutismo, empezando por Campomanes, que presidía la solemne sesión. No creo que él estuviera de acuerdo con las afirmaciones de don Gaspar, porque era un típico representante del *despotismo ilustrado*, no de la *Ilustración*.

Pero Jovellanos sabe que la realidad había sido muy distinta. Después de un párrafo en que acude a la *captatio benevolentiae*, aludiendo al «santo nombre de la verdad» y a los «sabios dotados de tanta buena fe como ilustración», expone una situación social en la que los que de verdad detentaban el poder eran los nobles, lo que en parte obedecía a defectos de la misma constitución, y añade:

Pero sobre todo, en esta constitución yo busco un pueblo libre, y no le encuentro. Entre unos príncipes subordinados y unos señores independientes, ¿qué otra cosa era el pueblo que un rebaño de esclavos, destinados a saciar la ambición de sus señores? Este pueblo, que debía mantener con sudor al príncipe, se ve separado del príncipe para alimentar la codicia de los señores; y puesto bajo la protección de los señores, se le fuerza a levantar sus manos contra el mismo príncipe que debía proteger. Ninguna cosa podía librar de esta suerte a un pueblo que no sabía lo que era libertad [...]

El único resorte que podía mover la constitución para evitar los inconvenientes que producía ella misma, eran las Cortes. Pero en las Cortes preponderaba también el poder de las primeras clases: la nobleza y los eclesiásticos eran igualmente interesados en su independencia y en la opresión del pueblo; los concejos que le representaban eran representados también por personas tocadas del mismo interés y a quienes dolía muy poco la suerte de la plebe inferior; en una palabra, una constitución que permitía que el Estado se compusiese de muchos miembros poderosos y fuertes, en que los vínculos de unión eran pocos y débiles, y los principios de división muchos y muy activos; una constitución, en fin, en que los señores lo podían todo, el príncipe poco y el pueblo nada, era sin duda una constitución débil e imperfecta, peligrosa y vacilante» (*Ibíd.*, págs. 92-93).

Tal era la concepción política de Jovellanos, nueve años antes de la Revolución Francesa.

8.3.2. Jovellanos y *El Censor*

Estas ideas antiabsolutistas reaparecen en *El Censor*. Uno de los graves problemas que tuvo el periódico se produjo a raíz de la publicación el 18 de marzo de 1784 del Discurso 65. El autor supone que un marroquí escribe una carta a su amigo Abu-Taleb. España, dice, es una nación monárquica. Los súbditos adoran a su rey, y éste sólo trata de «hacer a sus vasallos más ricos, más industriosos, más comerciantes, más agricultores, más sabios, más poderosos, más felices»²⁰. Tras una alusión a las Sociedades Económicas, el marroquí da un giro importante a su comentario:

Mas, ¿qué dirías si te hiciese ver que este príncipe tan bueno, ni es un monarca, ni mucho menos un déspota, ni que este gobierno es lo que los europeos llaman aristocrático, ni democrático, ni de otra de aquellas especies de gobierno mixto, de que tú tienes idea? En todas ellas, y en cualquiera, es esencial la potestad de hacer leyes, por las cuales hayan de decidirse todas las contiendas de los particulares. Y ésta en España ni se halla en el pueblo, ni en algún cuerpo que le presente, ni en los nobles, ni en el príncipe; en una palabra, falta absolutamente.

²⁰ *El Censor*, ed. Caso, 1989, pág. 274. En Caso González, 1989a, se sostiene que los redactores pertenecían al grupo de ilustrados de la tertulia de la condesa del Montijo, y que el rey sostenía y protegía el periódico.

Los españoles se la atribuyen todos unánimemente a su rey. Mas esto debe sin duda entenderse especulativamente hablando, porque de hecho es evidente que no hay tal cosa.

El ataque al Consejo de Castilla era indudable: él era el que en realidad legislab; pero no representaba a nadie, ni al pueblo, ni a los nobles, ni al príncipe. No tenemos ningún testimonio que permita afirmar que este Discurso es obra de Jovellanos; pero podría serlo por el estilo y por las ideas; en todo caso está en la línea del defensor de las Cortes representativas.

8.3.3. Dos discursos sobre asuntos artísticos

El 14 de julio de 1781 pronuncia Jovellanos en la solemne sesión de fin de curso en la Academia de San Fernando su *Elogio de las Bellas Artes*. Se trata en realidad de una historia sintética de las artes en España desde la época romana, con especial atención a la pintura. Si hoy no tiene interés más que para analizar las ideas artísticas de su autor y poner de relieve su severo clasicismo, en su tiempo fue un escrito muy estimado, por ser un primer intento de comprender el origen y evolución de los estilos artísticos.

El 19 de enero de 1788 leyó en la Sociedad Económica Matritense el *Elogio de Ventura Rodríguez*, y dice Ceán Bermúdez que «con admiración de los oyentes, no tanto por la acostumbrada elocuencia con que estaba escrito, cuanto por los profundos conocimientos que manifestaba tener de la arquitectura» (1814, pág. 142). Es indudable, y habría que añadir que en este *Elogio* se manifiestan claramente las tendencias artísticas de Jovellanos en esos momentos, lo que es importante para comparar con la admiración por el arte gótico que va a manifestar en las futuras *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*. Pero hay en él unos párrafos que merecen comentario especial.

Si Ventura Rodríguez era un seguidor del rococó arquitectónico, y por él manifiesta don Gaspar gran entusiasmo, de pronto a éste se le escapan palabras que denotan una sensibilidad distinta. En el análisis de las principales obras de Rodríguez, llega Jovellanos al proyecto de la basílica de Covadonga. Un incendio había consumido el entramado de madera que constituía el templo de la Cueva. Fue un triste suceso que conmocionó a los asturianos, y Campomanes y otros altos personajes ligados al Principado movieron a Carlos III a acordar la erección de un nuevo y magnífico templo, cuyo proyecto encargó a Ventura Rodríguez. Merece la pena copiar los tres párrafos que le dedica Jovellanos:

Rodríguez, nombrado para esta empresa, vuela a Asturias, penetra hasta las faldas del monte Auseva, y a vista de una de aquellas grandes escenas en que la naturaleza ostenta toda su majestad, se inflama con el deseo de gloria y se prepara a luchar con la naturaleza misma. ¡Cuántos estorbos, cuántas y cuán arduas dificultades no tuvo que vencer en esta lucha! Una montaña, que escondiendo su cima entre las nubes, embarga con su horri-

dez y su altura la vista del asombrado espectador; un río caudaloso, que taladrando el cimiento, brota de repente al pie del mismo monte; dos brazos de su falda que se avanzan a ceñir el río, formando una profunda y estrechísima garganta; enormes peñascos, suspendidos sobre la cumbre, que anuncian el progreso de su descomposición; sudaderos y manantiales perennes, indicios del abismo de aguas cobijado en su centro; árboles robustísimos, que le minan poderosamente con sus raíces; ruinas, cavernas, precipicios... ¿Qué imaginación no desmayaría a vista de tan insuperables obstáculos?

Mas la de Rodríguez no desmaya; antes su genio, empeñado de una parte por los estorbos, y de otra más y más aguijado por el deseo de gloria, se muestra superior a sí mismo, y hace un alto esfuerzo para vencer todos los obstáculos. Retira primero el monte, usurpando a una y a otra falda todo el terreno necesario para su invención; levanta en él una ancha y majestuosa plaza, accesible por medio de bellas y cómodas escalinatas, y en su centro esconde un puente que da paso al caudaloso río y sujeta sus márgenes; coloca sobre esta plaza un robusto panteón cuadrado con graciosa portada, y en su interior consagra el primero y más digno monumento a la memoria del gran Pelayo; y elevado por estos dos cuerpos a una considerable altura, alza sobre ella el majestuoso templo, de forma rotunda [redonda], con gracioso vestíbulo y cúpula apoyada sobre columnas aisladas; le enriquece con un bellísimo tabernáculo y le adorna con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos.

¡Oh, qué maravilloso contraste no ofrecerá a la vista tan bello y magnífico objeto en medio de una escena tan hórrida y extraña! Día vendrá en que estos prodigios del arte y la naturaleza atraigan de nuevo allí la admiración de los pueblos, y en que disfrazada en devoción la curiosidad, resucite el muerto gusto de las antiguas peregrinaciones, y engendre una nueva especie de superstición, menos contraria a la ilustración de nuestros venideros (1956, I, págs. 373-374).

Este fragmento tiene tres partes perfectamente organizadas: el paisaje, la lucha del hombre contra él y el resultado social de esa lucha. Jovellanos conocía Covadonga; pero los detalles de su descripción están claramente exagerados, aunque no inventados; es una naturaleza hórrida y hostil, muy lejana de la bucólica, y es una naturaleza temblorosamente sentida. No es, sin embargo, la que domina o se impone al ser humano, sino que es éste quien la somete, para levantar en medio de ella la gran obra de sus manos. El hombre es superior a la naturaleza, no se empequeñece ante ella, y el hombre acudirá allí, como una especie de nueva superstición, a contemplar ambas cosas: la naturaleza hórrida, pero vencida por el arte.

Este sentimiento de una naturaleza opuesta al bucolismo reinante denota una nueva sensibilidad, que no tiene ya nada de rococó; pero a su vez el dominio del hombre nos sitúa todavía dentro del clasicismo. No podemos llamar a esto *Prerromanticismo*, porque sentir la naturaleza hórrida enlazaría con el futuro Romanticismo si no fuera por ese hombre dominador.

Merece la pena advertir que cuando Jovellanos habla del edificio levantado

por Ventura Rodríguez se está refiriendo sólo a un proyecto. Poco después, cuando visita Covadonga en 1791, sólo se había hecho la base, lo único que se ha conservado, y que hoy sirve para el paso de la carretera. La oposición al proyecto por cuestiones económicas acabó paralizándolo. ¿Puede decirse que, a pesar del fervor de don Gaspar, fue lo mejor que pudo suceder? Sin valorar el edificio en sí mismo, el proyecto de Ventura Rodríguez era una grave agresión a Covadonga. La basílica ocultaría la cueva, que era y es el auténtico centro de todo el conjunto, al que Rodríguez no prestó la menor atención. Arquitecto y panegirista se equivocaban. Y si hoy son decenas de miles los visitantes de Covadonga cada año, aparte la devoción, no los lleva allí el arte sino la naturaleza, imponente y sublime, por utilizar una palabra muy propia del vocabulario jovellanista.

8.3.4. *El Elogio de Carlos III*

El 8 de noviembre del mismo año de 1788 celebró la Sociedad Económica Matritense un solemne acto con motivo de la onomástica de Carlos III, que iba a fallecer poco después. Allí leyó Jovellanos su *Elogio de Carlos III*.

Necesitamos recordar lo dicho anteriormente sobre el humor asturiano, porque el *Elogio* ha sido interpretado normalmente con una ingenuidad extraordinaria. En él hay ciertamente una parte que es en sí un elogio directo de muchas reformas llevadas a cabo por el rey o por sus ministros; pero hay también una selección de esas reformas. La elección y la forma de elegir son ya una manera de orientar el elogio. No se puede alegar que en un discurso de este tipo no cabía citarlo todo, porque el mismo don Gaspar se refiere en la *Advertencia* a la petición que le hicieron de que pusiera notas para ampliar o explicitar lo dicho en el *Elogio*. Pero expone las dos razones por las que ha decidido no escribir esas notas:

Una, que los lectores en cuyo obsequio prefirió este a otros muchos objetos de alabanza, que podían dar amplia materia al elogio de Carlos III, no habrán menester comentarios para entenderle; y otra, que, habiendo merecido que la Real Sociedad de Madrid, a quien se dirigió, prohijase, por decirlo así, y distinguiese tan generosamente su trabajo, ya no debía mirarle como propio, ni añadirle cosa sobre que no hubiese recaído tan honrosa aceptación.

La segunda razón es una simple disculpa sin valor, porque la aprobación de los censores hubiera podido recaer lo mismo sobre el texto leído que sobre el adicionado con notas, y más cuando el 4 de marzo de 1789 Jovellanos había ofrecido costear la edición; y por añadidura, porque al mismo tiempo se publicó el *Elogio de Ventura Rodríguez*, al que el autor puso abundantes e interesantes notas, que ocupan más que el texto del elogio. La primera, sin embargo, me parece importante, porque hay que interpretarla en el sentido de que los amigos que tienen la clave no necesitan que se la expliciten, y los que no la tengan no interesan.

Cuando Jovellanos, entre las páginas 22 y 26, da ya prácticamente por desterrada la filosofía aristotélica y la teología escolástica, sabe muy bien que está pensando en lo que debe ser, pero no en la realidad de las Universidades españolas. Al mismo tiempo puede emitir juicios de valor: la filosofía peripatética es poco útil, porque todo lo da a la especulación y nada a la experiencia; con el fin de desprestigiarla, afirma que esa filosofía nos ha llegado deformada por los árabes; los comentaristas acabaron de desfigurarla. Carlos III abre la libertad de filosofar, lo cual no es cierto más que en parte, porque esa libertad es muy anterior, fuera de las aulas, y porque a pesar de las reformas de planes de estudios, el escolasticismo siguió reinando impertérrito. Pero Jovellanos está hablando no en elogio de lo que se ha hecho, sino como estimulador de lo que todavía es necesario realizar.

Al mismo tiempo, con más o menos éxito, durante el reinado de Carlos III se hicieron una serie de innovaciones en la Universidad, desde la reforma de los colegios mayores hasta los nuevos planes de estudios, pasando por la creación de los censores regios, destinados fundamentalmente a evitar las tesis antirregalistas (véase M. & J. L. Peset, 1974, especialmente parte I, cap. 4). Nada de esto provoca ni una sola frase de Jovellanos, lo que prueba que no trata tanto de elogiar la obra realizada como de apuntar a lo que todavía queda por hacer.

Carlos III, dice Jovellanos, mejora también los estudios de derecho. Pero sobre todo la importancia de su reinado estará en el apoyo prestado a las ciencias útiles, y especialmente al estudio de la economía civil, que es la que se apodera de los conocimientos citados y los acerca al provecho común: «Ésta es la verdadera ciencia del estado, la ciencia del magistrado público.»

Esta rotunda afirmación de Jovellanos podría pasar por una frase más o menos retórica; pero cita de manera concreta al magistrado, y a este efecto se puede recordar un episodio ocurrido once años antes. Escribe Jovellanos a Campomanes el 6 de septiembre de 1777 para comunicarle que el *Proyecto de erarios públicos* (Madrid, 1618) de Luis Valle de la Cerda y Francisco Salablanca no estaba perdido, como don Pedro había escrito en la página 274 del tomo IV del *Apéndice a la educación popular* (Madrid, 1777), y comunicándole que él tenía un ejemplar, que le regala. Jovellanos se explaya en la carta en un largo comentario sobre los erarios públicos o bancos de giro. Campomanes le contesta el 14 de octubre:

La economía política se debía enseñar antes que Vinio, y nadie debería ser admitido a la toga sin sufrir un examen en este ramo esencial de la prudencia civil.

En España está el gobierno interior en los magistrados. Yo les veo venir en ayunas: no saben nuestra historia, ni la eclesiástica. ¿Cómo han de aconsejar al soberano en la legislación?

La ignorancia es el mal que padecemos.

Y en posdata añade: «No conviene comunicar estas claridades, porque contri-buye a hacerse odioso, y pocos estudian por amonestaciones si no tienen honor

nacional y amor a sus prójimos, además de la obligación de conciencia que es aprender lo que deben.»

Indudablemente Jovellanos sabía a dónde apuntaba cuando decía que la economía era la ciencia del magistrado. Poco después va a añadir en su *Elogio* este duro párrafo:

La ciencia económica te pertenece exclusivamente a ti [el rey] y a los depositarios de tu autoridad. Los ministros que rodean tu trono, constituidos órganos de tu suprema voluntad; los altos magistrados que la deben intimar al pueblo y elevar a tu oído sus derechos y necesidades; los que presiden el gobierno interior de tu reino; los que velan sobre tus provincias; los que dirigen inmediatamente tus vasallos, deben estudiarla, deben saberla, o *caer derrocados a las clases destinadas a trabajar y obedecer*.

El párrafo no tiene desperdicio: el rey es la cúpula del poder; los ministros los órganos de ese poder, y hasta aquí podríamos hablar de *despotismo ilustrado*; pero los magistrados, además de ser los ejecutores de las órdenes reales, son también los representantes del pueblo. No es que Jovellanos crea que el Consejo de Castilla sea un órgano representativo. Varias veces antes, y varias después de este escrito, insistirá en que esa representación corresponde a las Cortes; pero la realidad del momento es que el poder legislativo ha sido asumido por el Consejo, y a esa realidad se atiene, pero precisamente atribuyendo a los magistrados una tarea que no dice relación con el despotismo, ilustrado o no. Pero lo más importante es el final: si el rey, los ministros, los magistrados, las autoridades de todo orden, desde las más altas a las más bajas, deben guiarse por la economía civil, quien no lo haga es condenado por Jovellanos nada menos que a «caer derrocado a las clases destinadas a trabajar y obedecer». Detrás de esta frase hay mucho más de lo que parece: los que mandan se deben al pueblo que trabaja y obedece; por lo mismo, no son sus intereses los que deben privar, sino los del pueblo; hay, pues, una virtud cívica que califica a las clases superiores; en caso contrario, se pierde la clase, porque ésta no está en relación con el nacimiento, sino con la conducta pública.

Recuerda después Jovellanos en cuatro líneas el motín de Esquilache y pasa sin solución de continuidad a elogiar a «un genio superior, nacido para el bien de España», es decir, al conde de Aranda. A su vista todo se serena y recobra su actividad; huyen o enmudecen el respeto a los errores antiguos, el horror a las verdades nuevas y todo el séquito de las preocupaciones; los mayores intereses, las cuestiones más importantes se agitan, se ilustran y se deciden por los más ciertos principios de la economía; agricultura, población, cría de ganados, industria, comercio, estudios, todo se examina, todo se mejora según estos principios; «la luz se difunde, ilumina todos los cuerpos políticos del reino, se deriva a todas las clases, y prepara los caminos a una reforma general».

No es que Jovellanos mienta, sino que hiperboliza, y lo hace con su cuenta y razón. La indudable actividad del conde de Aranda no contó siempre en el Consejo de Castilla con los apoyos necesarios; pero después de preparar «los caminos a una reforma general» pudieron con él sus enemigos, y el mismo Carlos III

empezó a no entenderse con el «más testarudo que una mula aragonesa», como dicen que calificó el rey al conde, quien en 1773 tuvo que abandonar la Corte, aunque se le concedió la embajada en París. Es decir, Jovellanos, arandista convencido, está retorciendo sus argumentos: la reforma general estaba preparada, pero no se llevó adelante; Carlos III mismo la frenó al cesar al gobernador del Consejo. Y en el fondo don Gaspar pide la vuelta del conde, para que se realice la reforma proyectada.

Hace a continuación Jovellanos el elogio de Campomanes, que se centra sólo en dos cuestiones: la creación de las Sociedades Económicas y la publicación y comentario de obras económicas. Es cierto que alguna de las reformas a las que Jovellanos ha aludido antes se debieron a Campomanes; pero las ha citado como obra del rey. De las Sociedades Económicas escribe:

El clero, atraído por la analogía de su objeto con el de su ministerio benéfico y piadoso; la magistratura, despojada por algunos instantes del aparato de su autoridad; la nobleza, olvidada de sus prerrogativas; los literatos, los negociantes, los artistas [artesanos], desnudos de las aficiones de su interés personal, y tocados del deseo del bien común; todos se reúnen, se reconocen ciudadanos, se confiesan miembros de la asociación general antes que de su clase, y se preparan a trabajar por la utilidad de sus hermanos. El celo y la sabiduría juntan sus fuerzas, el patriotismo hierve, y la nación atónita ve por la primera vez vueltos hacia sí todos los corazones de sus hijos.

Indudablemente Jovellanos sabía muy bien que esto ni se había dado en los primeros años, ni era, desde luego, la realidad de las Sociedades Económicas en aquel momento. Ni el clero, ni la magistratura, ni la nobleza, ni lo que podríamos llamar burguesía, renunciaron a su interés personal a fin de unirse en una tarea común en beneficio del conjunto de los ciudadanos. Se contó con el patriotismo de todos; pero la realidad fue bien distinta, salvo en alguna que otra Sociedad, puesto que en definitiva lo que les interesó fue aquello que propiciara el aumento de las rentas personales o colectivas de los socios.

En las palabras de Jovellanos indirectamente se alude a un problema que en ese preciso momento estaba preocupando mucho a Campomanes y al Consejo de Castilla. Una Real Orden de 28 de junio de 1786 encargaba al Consejo proponer medios para animar a las Sociedades Patrióticas, ya que muchas arrastraban una vida lánguida, otras habían cesado del todo de celebrar juntas y la mayor parte de ellas padecían problemas económicos. El Consejo de Castilla dirige como consecuencia a las 45 Sociedades entonces existentes una encuesta, en la que no se alude a los problemas de dinero, pero se insiste en la falta de interés de los socios, que dejaban de concurrir a las juntas, y en la tibieza que manifestaban en el desempeño de las tareas del Instituto. Algunas Sociedades protestaron, como la Matritense, que bien pudo ser tratada de otra manera; no todas contestaron, pero las variadas respuestas ponían de manifiesto la decadencia de la mayoría y su ineficacia real.

Jovellanos parece que pretende volver al espíritu primitivo, que renazca la idea de que cada Sociedad atienda en su ámbito al desarrollo económico, guiadas todas por la idea de patriotismo, esto es, por el sentimiento de amor al terruño y de procurar todo su bien.

Y viene el esguince crítico. Después de un párrafo retórico, en el que se dice que Carlos va a recoger el fruto de ilustración y de verdad, que será la prenda más cierta de la felicidad de su pueblo, se dirige a los *españoles*, diciéndoles que Carlos «sembró en la nación las semillas de luz que han de ilustrarles, y les desembarazó los senderos de la sabiduría».

La frase siguiente se refiere ya a Floridablanca, que probablemente presidía la junta extraordinaria. De él trata en tan sólo 24 líneas de la edición de 1789, espacio ridículo comparado con los dedicados a Aranda y a Campomanes. Para entender bien las palabras de Jovellanos hay que tener en cuenta la oposición, ya entonces pública y notoria, entre el llamado partido aragonés y Floridablanca. Jovellanos se inclinaba por el primero. Al mismo tiempo se había promovido la conocida *polémica por la ciencia española*, que era en el fondo un ataque a la política cultural de Floridablanca. Jovellanos se había colocado claramente contra Forner y contra el ministro.

Pues bien, en este ambiente dedica Jovellanos al primer ministro el siguiente párrafo:

Las inspiraciones del *vigilante* ministro que, encargado de la pública instrucción, sabe promover con tan noble y constante afán las artes y las ciencias, y a quien nada *distinguirá* tanto en la posteridad como esta gloria, lograron al fin restablecer el imperio de la verdad. En ninguna época ha sido tan libre su circulación; en ninguna tan firmes sus defensores; en ninguna tan bien sostenidos sus derechos. Apenas hay ya estorbos que detengan sus pasos, y entre tanto que los baluartes levantados contra el error se fortifican y respetan, el santo idioma de la verdad se oye en nuestra asambleas, se lee en nuestros escritos y se imprime tranquilamente en nuestros corazones. Su luz se recoge de todos los ángulos de la tierra, se reúne, se extiende, y muy presto bañará todo nuestro horizonte.

Por lo pronto, ya el adjetivo *vigilante* es significativo. Jovellanos pudo elegir uno que de verdad elogiara a Floridablanca, pero prefirió el que menos ilustrado parece, ya que la labor de vigilar, de controlar, de alguna manera se opone a la libertad a la que después se va a referir don Gaspar. Pero además nos encontramos con el futuro *distinguirá*. Es como si el autor, y advierto que Jovellanos es un maestro de la matización, estuviera pidiendo al ministro que haga lo que todavía no ha hecho.

A la vista de todo esto es evidente que las palabras de Jovellanos están en clave de humor asturiano: el imperio de la verdad no ha sido todavía restablecido. El *Elogio de Carlos III* acaba siendo una dura crítica por lo que no se ha hecho y una admonición sobre lo que es necesario realizar. Por algo en la «Advertencia» Jovellanos decía que «los lectores en cuyo obsequio prefirió este a otros muchos objetos de alabanza, no habrán menester comentarios para entenderle».

8.3.5. Los discursos del Instituto

En la primavera de 1790 Jovellanos estaba en Salamanca, tratando de reformar los estudios de los Colegios de las Órdenes Militares, y concretamente del de Calatrava, promotor de la reforma. Ocurre entonces la detención y procesamiento de Cabarrús, acusado de malversación de fondos como director del Banco de San Carlos. Jovellanos, que pertenecía a la junta del Banco, sabe que es inocente, y pide permiso para volver a Madrid, con la disculpa de dar cuenta de su comisión al Consejo de Órdenes, en vez de dirigirse a Asturias, donde debía llevar a cabo otra comisión, encargada por el Ministerio de Marina, la de visitar las minas de carbón de piedra y proponer los medios de mejorar su explotación. Ni la reina ni Lerena, ministro de Hacienda, deseaban la presencia de Jovellanos en Madrid, y se las arreglaron para ordenarle que saliera inmediatamente para el Principado. En septiembre Jovellanos comienza su visita a las minas, trabaja después todo el otoño y todo el invierno, y en mayo de 1791 remite un grueso expediente de informes y propuestas. Entre éstas va la de crear una escuela profesional, donde se enseñe la teoría de la explotación de minas y de la navegación marina. Carlos IV aprueba esta propuesta, y así se crea el Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, que se inaugurará el 7 de enero de 1794. Fue una de las grandes ilusiones de don Gaspar, a la que se dedicó en cuerpo y alma, y que sus enemigos se encargaron de desbaratar a partir de 1803.

El 7 de enero de 1794 pronunció Jovellanos la *Oración inaugural*; y en años sucesivos, con motivo de los diversos certámenes, leyó otra serie de discursos, que constituyen un maravilloso conjunto, en el que se sintetizan las ideas pedagógicas de su autor, su concepto de la nueva sabiduría y de la nueva sociedad y las creencias universalistas del profundo ilustrado que él era.

En la *Oración inaugural* nos dice Jovellanos que la sabiduría consiste en el exacto conocimiento de toda la naturaleza y sólo se completa cuando, a través de la creación, se llega al Creador; pero la sabiduría no puede ser estéril, y por ello no cumple su verdadero fin más que cuando se dirige al bien propio y al de toda la comunidad. Ella es además el objeto más importante que Dios encomendó al hombre, porque la razón sólo a éste le fue dada, y se le dio para estudiar la naturaleza y someterla, no por orgullo, sino para su propia perfección.

Los pueblos primitivos, encerrados en sí mismos, eran acaso felices; pero la humanidad no puede ya encerrarse en los estrechos límites del pueblo, del valle, de la región. Se camina a la unión de todos, a la fraternidad universal. Este fin exige como premisa absolutamente necesaria que todos tengan constantemente ante sus ojos el bien de la comunidad. Cuando era la ambición personal el único guía, reinaba en todas partes la ignorancia, se conculcaba la justicia, el género humano estaba sometido al llanto y a la desolación. Para salir de esta época se ilustró a los pueblos, pero esta ilustración no podía estar más que limitada a las ciencias especulativas, de cuya perfección dependían la perfección de las leyes y la perfección de las ideas. Y entonces viene la más importante revolución: ya no serán el valor y la virtud moral los que den la fuerza a los Estados, sino el número y la riqueza de sus miembros, porque la riqueza del estado, que es su verdadera causa de poder, está en razón directa de la riqueza de los individuos. Es necesario enriquecer a los ciudadanos. Para ello la Ilustración ha de dirigirse ne-

cesariamente al estudio de la naturaleza. Es así como la Ilustración, esto es, la cultura, se extenderá por todos los asturianos; sólo así podrán éstos organizar sobre mejor base su agricultura, su industria y su comercio, y llegar a ser más ricos y a disfrutar más y mejor de la pequeña parte de felicidad que es dado al hombre alcanzar en la tierra.

A esta sabiduría son llamados todos: los nobles, porque sus blasones ya no se cifran en los privilegios de casta, sino en el patriotismo y en la virtud cívica; los sacerdotes, porque la impiedad ha echado mano de las nuevas ciencias y es necesario defender la religión con las mismas verdades científicas; el pueblo trabajador, porque ilustrándose y superándose a sí mismo recobrará la consideración y los derechos de que él mismo se ha olvidado.

Estas son las principales ideas de este discurso. Jovellanos está muy lejos ya de la enseñanza escolástica, de la sociedad en que él mismo había nacido, del concepto de grandeza que sus abuelos habían amado. Es un mundo nuevo el que se alumbra en sus frases, donde se es grande y noble en tanto que se poseen virtudes cívicas, donde se vale en tanto que se trabaja, donde se tiene derecho al respeto y al premio en tanto que se posee la sabiduría, y donde se es sabio en tanto que se es útil a la sociedad en que se vive. No sabemos si los viejos doctores que le escuchaban advirtieron todo esto, ni sabemos cómo reaccionaron. Pero tuvo que parecer un programa revolucionario y un sueño. Se condenaban cosas viejas y cosas nuevas. O mejor dicho, no se condenaba casi nada, porque Jovellanos no se levantó para hablar *contra* algo, sino *por* algo, para construir una idea del mundo, donde se aprovechaban las más contradictorias teorías, buscando el sincretismo, el equilibrio, el orden. Se trataba de construir un mundo nuevo a partir de lo existente, sin destruir nada; pero los nobles no lo serán por los blasones heredados, y los plebeyos se elevarán a la condición de personas libres.

En 1797 el tema de su discurso (*Sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*) va a ser el de que es preciso que los científicos tengan una formación humanística. Donde acaba la ciencia, empieza la literatura, «que después de haberla seguido en su rápido vuelo, se apodera de todas sus riquezas, les da nuevas formas, las pule y engalana, y las comunica y difunde y lleva de una en otra generación». La especialización es provechosa al progreso, pero funesta al estado de las ciencias. Con ella, para Jovellanos, se trunca «el árbol de la sabiduría», se separa «la raíz de su tronco, y del tronco sus grandes ramas», y se destruye el enlace que tienen entre sí todos los conocimientos humanos.

El estudio humanístico no es, pues, para nuestro autor un mero ornamento, sino un estudio absolutamente necesario. Las Humanidades preparan al hombre para el mejor ejercicio de sus facultades intelectuales, porque pensar y hablar son, para él, dos operaciones íntimamente ligadas, y todo lo que contribuya a expresarse mejor significa una perfección de la facultad de pensar.

Este planteamiento de las enseñanzas humanísticas nunca se había formulado antes en España, al menos con tal claridad. Lógicamente implica dos consecuencias: la primera, que Jovellanos, cuando habla de Humanidades para sus alumnos del Instituto de Náutica y Mineralogía, piensa en las castellanas y no en las latinas; y la segunda, que si las Humanidades han de servir para la formación integral de la persona sobre el método memorístico. «La sencilla lógica del

lenguaje, reducida a pocos y luminosos principios, derivados del purísimo origen de nuestra razón, ilustrados con la observación de los grandes modelos en el arte de decir, harán la suma de vuestro estudio», escribe. Los modelos no los concibe de la manera habitual, como ejemplares dignos de imitación, sino como ejemplares dignos de observación y meditación: «Sacudiendo de una vez las cadenas de la imitación, separaos del rebaño de los metodistas y copiadore, y atreveos a subir a la contemplación de la naturaleza.» El valor formativo que Jovellanos concede a las Humanidades queda definitivamente expuesto en el siguiente párrafo:

Creedme: la exactitud del juicio, el fino y delicado discernimiento, en una palabra, el buen gusto que inspira este estudio es el talento más necesario en el uso de la vida. Lo es no sólo para hablar y escribir, sino también para oír y leer, y aun me atrevo a decir que para sentir y pensar (1987b, pág. 213).

Lo que las anteriores afirmaciones significan de revolución en los métodos y en la organización de los estudios, de profundidad en la comprensión de la historia y de salvadora libertad frente a la rutina y la ciega adoración de lo tradicional, creemos que no necesita ser subrayado. Ni tampoco hace falta decir que se trata de ideas que aun hoy podrían ser muy orientadoras en la confusión presente. Bastaría el último párrafo citado para convencer a muchos profesores de lengua y literatura de que están perdiendo el tiempo con tantas definiciones y tantas reglas, con tantos datos y tanto memorismo inútil.

Pocos escritores del siglo XVIII español han sentido y vivido la naturaleza tan intensamente como Jovellanos. De aquí que en su obra las páginas relacionadas con la naturaleza sean muy abundantes. Y en ellas encontramos la descripción objetiva del paisaje, lo mismo que la lírica o que la asociación del paisaje a sus diversos estados de alma. Y además los ojos de Jovellanos ante la naturaleza son también los del científico, o mejor, los de un gran aficionado a la ciencia de la naturaleza.

La ocasión más importante en la que Jovellanos supo llegar a una síntesis de observaciones, ciencia, poesía y metafísica fue sin duda el día que pronunció ante los alumnos de su Instituto la *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*. El 1 de abril de 1799 comenzaba uno de los certámenes reglamentarios. El día 7 iba a iniciarse la enseñanza de las ciencias naturales. En el *Diario*, al resumir lo ocurrido en todos estos días, escribe: «Dije una oración, que había trabajado con mucho afán, no sólo por la novedad de la materia, sino por la extensión del plan que me propuse. Añadí, suprimí, borraré; en fin, salió una cosa larga y, como cuanto hago, con algo bueno y mucho mediano, pero en lenguaje claro y sonoro. Todos quedaron contentos» (1953-1955, II, pág. 487).

La creemos una de las grandes obras del autor, porque no se puede decir con más poesía ni con más alteza de miras científicas lo que es el universo, ni es fácil decirlo con más unción ni en un estilo oratorio más alto y menos retórico a un tiempo.

Comienza haciendo unas consideraciones histórico-filosóficas; sigue hablando de la inmensidad de los cielos; se detiene después en los elementos de

vida que hay en la tierra; continúa medio ensimismado tratando de los reinos mineral, vegetal y animal, para terminar con el hombre, «rey de la tierra».

Los cielos y la tierra están sometidos a la jurisdicción de los sentidos; pero mientras no sea más que eso, nada dirán a la razón; para ello es necesario poner a ésta en comercio con la naturaleza misma. De esta forma se llegará a conocerla y por el mismo camino a utilizarla en servicio del hombre y de la patria. Jovellanos no se detiene ante esta naturaleza «útil». El espíritu vuela más alto, aspira a algo más que a servirse de ella; quisiera abarcarla toda y comprenderla toda; se extasía ante ella, se enciende y suspira. El poeta-filósofo surge entonces. El sistema planetario cobra vida en las frases de Jovellanos: el sol rige desde el centro del mundo los planetas; es su padre y su rey, y como tal los ilumina, dirige sus pasos, les manda; los planetas oyen su voz y le obedecen. Los límites del sistema son inmensos y cada día se extienden más, a medida que se perfeccionan los instrumentos de observación. La razón, la flaca razón del hombre, quisiera tocarlos; pero todavía no ha podido:

¿Quién adivinará dónde empieza ni dónde acaba la naturaleza inaccesible a nuestros débiles sentidos, o quién comprenderá los límites de la creación, sino aquella suprema Inteligencia, que encierra en su misma inmensidad el vastísimo imperio de la existencia y del espacio? (1987b, pág. 227).

Jovellanos ve y entiende lo que ve, pero cree en su debilidad; el hombre sube y sube constantemente, arrebatado por su sed de sabiduría; pero sólo Dios comprenderá los límites de la creación.

El sistema celeste no puede ser concebido por Jovellanos como una serie de cuerpos, pura materia, regidos por leyes ciegas, ciegos ellos mismos en su deambular incesante por el espacio. Al contrario, en su concepción todo tiene vida y casi una vida animada en cuanto que su participación en la vida no es mecánica, sino inteligente. Véase, como ejemplo, lo que dice de la luz, del aire y del agua. Ésta, «siempre ansiosa de equilibrio», llena la tierra de fecundidad y a los hombres de alegría y de salud, y después se hunde en el océano, «que enlaza y acerca los separados continentes y forma aquel extendido vínculo de comunicación que el Dios omnipotente quiso establecer entre la especie humana, y que en vano pretende desatar la loca ambición de los hombres». A veces Jovellanos no parece un hombre del siglo XVIII: soñaba quizá, pero en sus delirios avanzaba por encima de los años, de los intereses, de los prejuicios. Esos sueños suyos se concretan en una paz y en una fraternidad universales más nobles que las del trato mercantil.

Desciende después a la tierra, que describe en sus tres reinos, poblándolos de vida y movimiento. Y de aquí pasa a hablar de la aspiración del hombre a un conocimiento cada vez más profundo de los seres todos de la creación. La ciencia clasifica, hace grupos y familias. Jovellanos no condena lo que es un auxilio «que la grandeza misma del objeto hace indispensable», pero advierte que son invenciones de la flaqueza humana, que estas clasificaciones son obra nuestra, no de la naturaleza, porque «la naturaleza no produce más que individuos, de cuyo número y propiedades, así como de las relaciones que los unen, sólo conocemos una porción pequeñísima». Importantísima afirmación esta de que en la realidad del

universo lo fundamental es el individuo, pero el individuo en relación, conocida o no, con los otros individuos. Afirmación, por otro lado, cuyo valor científico no es del caso discutir ahora.

Trata después de las relaciones que unen a los individuos entre sí y de la diversidad de esas relaciones. Ni las hormigas, ni las abejas, ni los castores son ejemplos únicos, aunque sí sean excelentes y singulares; pero por ellos «no vemos que el más rudo de los vivientes nos presenta iguales prodigios, y los presenta en todos los accidentes, en todas las funciones de su vida».

Don Gaspar sigue descubriendo maravillas, sobre todo maravillas del amor, sobre el que se apoya la gran ley de la conservación. Todos los seres, animales, vegetales y minerales, han recibido los medios necesarios para su conservación y propagación. Y de aquí que al contemplador se le presente con toda claridad «la conveniencia, la armonía, el orden patente y magnífico» que brillan por todas partes.

Y de relación en relación llega al hombre:

Así es como se enlazan todos los pueblos que habitan la tierra, como se hacen comunes sus conocimientos, sus artes, sus riquezas y sus virtudes, y como se prepara aquel día tan suspirado de las almas, en que perfeccionadas la razón y la naturaleza, y unida la gran familia del género humano en sentimientos de paz y amistad santa, se establecerá el imperio de la inocencia y se llenarán los augustos fines de la creación. Día venturoso, que no merece la corrupción de nuestra edad, y que está reservado sin duda a otra generación más inocente y más digna de conocer, por la contemplación de la naturaleza, el alto grado que fue señalado al hombre en su escala (*Ibíd.*, pág. 238).

El hombre es el rey de la creación, y lo es porque puede dominarla y comprenderla. Jovellanos, que creía en el progreso ilimitado, esto es, en un progreso cuyos límites nos son desconocidos, se entretiene en describir el poder del hombre; pero su mayor timbre de gloria es la inteligencia, que puede abrazar de una ojeada todos los seres, penetrar sus propiedades, sus analogías y relaciones, y subir hasta la razón de su existencia y columbrar la mano omnipotente que la sostiene.

Indudablemente fue su oración una magnífica introducción al estudio de las ciencias naturales, en un lugar, en un momento y ante unas gentes que vivían al margen de este tipo de estudios.

La mejor introducción al *Discurso sobre la geografía histórica* son las páginas finales del Cuaderno IX del *Diario*. Ellas reflejan perfectamente la tristeza, la soledad, la amargura que rodearon la vida de aquel hombre admirable en los meses que precedieron a su encierro en la cartuja de Valldemosa. Jovellanos era una especie de apestado, el enemigo de la patria y de la religión, con el que no se debía tratar. Las anotaciones en torno a este discurso son desoladoras:

La concurrencia fue tan poca que yo determiné suprimir un discurso que había trabajado para dar idea de las ventajas que puede producir el estudio de la geografía [...] El miércoles vino algún otro de los que sabían que yo debía de-

cir mi discurso. Vino también Joaquín Velarde y el coronel Torres, con la mujer del primero, y la Pachina de Peñalba, a quienes trajera el día anterior el deseo de bailar (1953-1955, II, pág. 498).

Un auditorio escasísimo, compuesto en parte por personas que no habían ido a Gijón a escuchar discursos.

Acaso por eso el mismo texto de Jovellanos da la impresión de estar redactado en este ambiente de abulia y tristeza. Las ideas siguen, sin embargo, siendo dignas de los sueños de don Gaspar. Si en la *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales* se advierte una concepción muy alejada de los nacionalismos entonces imperantes, y muy cercana a estos anhelos de hoy por suprimir fronteras, por romper de una vez para siempre con la explotación de los unos por los otros, por alcanzar la paz por la unión de los pueblos, en el *Discurso sobre la geografía histórica* esto está todavía más explícito:

No os negaré yo que los hombres, abusando de la geografía, han prostituido sus luces a la dirección de tantas sangrientas guerras, tantas feroces conquistas, tantos horrendos planes de destrucción exterior y de opresión interna como han afligido al género humano; pero ¿quién se atreverá a imputar a esta ciencia inocente y provechosa las locuras y atrocidades de la ambición? ¿No será más justo atribuir a sus luces estos pasos tan lentos, pero tan seguros, con que el género humano camina hacia la época que debe reunir todos sus individuos en paz y amistad santa? ¿No será más glorioso esperar que la política, desprendida de la ambición e ilustrada por la moral, se dará prisa a estrechar estos vínculos de amor y fraternidad universal, que ninguna razón ilustrada desconoce, que todo corazón puro respeta, y en los cuales está cifrada la gloria de la especie humana? Entonces ya no indagará de la geografía naciones que conquistar, pueblos que oprimir, regiones que cubrir de luto y orfandad, sino países ignorados y desiertos, pueblos condenados a oscuridad e infortunio, para volar a su consuelo, llevándoles con las virtudes humanas, con las ciencias útiles y las artes pacíficas, todos los dones de la abundancia y de la paz, para agregarlos a la gran familia del género humano, y para llenar así el más santo y sublime designio de la creación (1987b, págs. 246-247).

Sueños, hermosos sueños. La historia de los siglos XIX y XX, con todos los colonialismos e imperialismos, con todas las innobles ambiciones de dominación económica y política, con todas las revoluciones, con la ceguera del capitalismo y con todos los odios de clase, no ha dado la razón a Jovellanos. Sueños siguen siendo los sueños, pero su realización acaso no esté tan lejana como lo estaba el 16 de febrero de 1800, porque hoy al menos estos sueños están extendidos por todos los meridianos y por todos los paralelos. Algo es algo.

En el discurso hay también otras ideas interesantes. El desconocer todas las regiones que no fueran aquella que se habitaba trajo como consecuencia multitud de fábulas y de patrañas; pero la verdad se va descubriendo. Y Jovellanos escribe:

Vosotros veis que cuando los entes mitológicos no existen ya sino entre los adornos de la poesía, todavía un mundo ideal, poblado de seres imaginarios, llena de terror al vulgo crédulo con sus genios y hadas, sus espectros y duendes, sus brujas y adivinos, sus encantos y sortilegios. Tan horrenda creación sólo pudo concebirse en la ignorancia de la naturaleza. Pero al fin la geografía descubrió todos sus espacios, la verdad los iluminó, y el mundo mágico va desapareciendo por todas partes.

Esta creencia de Jovellanos en el reinado de la verdad y de la ciencia, este paso del mundo mágico, cuya causa es la ignorancia, al mundo científico, es un principio fundamental de su pensamiento. A este paso ligaba él la realización de sus sueños; por él creía en la necesidad de una educación seria y moderna, que se extendiera a todos los ciudadanos y no a unos pocos privilegiados, que fuera encaminada a la perfección del individuo, al mismo tiempo que, como consecuencia directa, de la sociedad a que el individuo pertenece. Y por eso más adelante puede escribir:

Mientras la envidia pesa en injusta balanza la sangre y lágrimas de tantos pueblos descubiertos y conquistados, sin poner en ella la santa moral, las leyes justas y las instituciones benéficas que recibieron en cambio, saquemos nosotros una útil lección de estas pasadas glorias, y veamos cómo España, después de haber despertado la atención de las demás naciones y dádoles el primer impulso para que la siguiesen en tan ilustre carrera, contenta con el fruto de sus victorias y dormida sobre sus laureles, empezó a desdeñar los estudios a que los debiera, y cómo, olvidándolos casi por dos siglos enteros, se abandonó a las especulaciones de una filosofía estrepitosa y vacía, en tanto que otros pueblos, contemplando los cielos, explorando la tierra y cultivando las ciencias naturales, corrían a un mismo paso a la cumbre de la Ilustración y la opulencia (1987b, págs. 252-253).

Pero la verdad es que a su escaso auditorio todo esto debía interesarle muy poco. Y menos aún a los alumnos del Instituto. Cuando el 3 de marzo anota en el Cuaderno IX el número de alumnos de los nuevos cursos, escribe del de geografía: «no hay más que dos». Su amargura debió de ser enorme.

8.3.6. Las *Cartas del viaje de Asturias*

Las *Cartas del viaje de Asturias* (antes conocidas como *Cartas a Ponz*) tienen una historia que comienza en 1782, cuando Jovellanos es designado para presidir la elección de prior del convento de San Marcos de León, perteneciente a la Orden de Santiago. Ponz le había pedido que le hiciera la descripción de este convento, para incluir en su *Viaje de España*, lo que Jovellanos cumplió tan rápidamente que apareció en el tomo XI (1783); pero Ponz amplió su deseo de contar con la colaboración de su amigo a otros monumentos leoneses y asturianos. Jovellanos, sin embargo, debió de empezar pronto a considerar que tenía la posibilidad de hacer algo más amplio e independiente, y acaso por ello no entregó a

Ponz sus manuscritos. En 1789, en que Manuel de Torres lee a instancias del autor el manuscrito, estaba lista la primera redacción. Pero después, en Gijón, entre 1794 y 1797, vuelve a las *Cartas*, las amplía y las corrige. Probablemente en este estado de copia corregida llegaron a Ceán Bermúdez, en 1808, al rescatar los manuscritos que le habían requisado a Jovellanos en 1801. Esta copia parece que pasó a la Academia de la Historia, y es la que utilizan Domingo del Monte para la edición de La Habana (1848) y Nosedal para su edición de la BAE (1859), cuando faltaba ya la carta quinta. Tal copia ha desaparecido²¹.

Las *Cartas del viaje de Asturias* pertenecen a un género literario muy característico de la Ilustración, al margen de sus largos antecedentes, que vienen desde la época clásica. Una preocupación de los ilustrados era la de conocer, por observación directa, las gentes y sus costumbres, sus medios de vida, sus ideas y sus problemas, el paisaje, la realidad económica y social. A partir de la descripción de lo observado el viajero hacía la crítica correspondiente y proponía los medios de modificar la realidad.

Esta literatura descriptiva de la Ilustración se distingue muy bien de la romántica, sobre todo en el aspecto costumbrista, porque a la última le interesa lo diferencial, lo típico, mientras que a aquélla le preocupa todo lo que constituye el ser físico y psíquico de un pueblo, buscando la exactitud descriptiva, para sacar las consecuencias de orden social, político o económico desde una perspectiva reformadora.

Es esta preocupación por incidir en un cambio la idea directriz de las *Cartas de Asturias*. Si las circunstancias generadoras le obligaron a incluir las dos primeras cartas, e incluso la cuarta, todo el resto de la obra apunta claramente a un programa reformista. Piénsese que incluso la carta octava, la de las romerías, está en la línea de su *Memoria sobre los espectáculos públicos*, como comentaremos después. Pero incluso las cartas primera, segunda y décima no dejan de incidir también en problemas de reforma, aunque se trate de asuntos literarios o artísticos.

Además la estructura de la obra responde al principio de la *variedad*. Un tratamiento sistemático de los problemas de Asturias era impensable, salvo que se tratara de un informe pedido por algún órgano de gobierno. De aquí que organice las *Cartas* de acuerdo con dos coordenadas: primero un orden cronológico (viaje a León, descripción de un monumento leonés, viaje a Gijón), y que después de tratar de la catedral de Oviedo se incluyan tres cartas sistemáticamente organizadas (planteamiento general de problemas, agricultura e industria). Como todo ilustrado, Jovellanos se preocupaba del hombre completo, y de aquí la carta octava, sobre las romerías. Cambia de pronto, para pasar a un importante asunto social, el de una raza marginada, para rematar el conjunto con una carta sobre un asunto artístico, pero donde lo importante radica en las novedades que ofrece. Y todo parece indicar que pensaba incluir otros asuntos, como el de la lengua asturiana.

Si la petición de Ponz se refería exclusivamente a monumentos artísticos,

²¹ Una historia más detallada en Jovellanos, 1981, I, págs. 12-25. La carta quinta ha sido descubierta últimamente, aunque todavía no ha sido republicada.

la verdad es que a ellos sólo dedica las cartas segunda (San Marcos), cuarta (catedral de Oviedo) y décima (Fernández de la Vega). Esto, y alusiones de pasada a la Cámara Santa, San Tirso y la muralla de Oviedo son todo el contenido artístico de las *Cartas*, es decir, la tercera parte escasa. Es cierto que promete otras, pero no ha llegado a escribirlas. De aquí que resulte extraño que Jovellanos no aluda para nada a otros monumentos que, por otro lado, sabemos que conocía bien, como las iglesias prerrománicas, o ciertos monumentos románicos, como la iglesia de Villamayor, de la que él mismo le escribía a Ponz en carta particular, además de otros interesantes edificios ovetenses. Lo que acaso prueba que le acabaron interesando más otros asuntos.

La descripción del convento de San Marcos de León no ha sido superada en su conjunto hasta la fecha ni en lo histórico ni en el análisis artístico. La razón es que don Gaspar realizó en este caso una investigación en equipo, al que dirigió muy bien, y que consiguió sacar a luz prácticamente todos los datos que tenían algún interés. El equipo trabajó en el archivo, le copió documentos, le hizo dibujos y entró en indagaciones de todo tipo. Esa carta segunda, además de no haber perdido actualidad, es un verdadero modelo de lo que debe ser el estudio de un monumento artístico, superado por el mismo Jovellanos con la *Descripción del castillo de Bellver*.

La parte de la carta cuarta dedicada a la catedral de Oviedo es, para su época, excelente en la parte histórica. Sin embargo, las fuentes documentales de que se sirvió han sido tan discutidas posteriormente, que las afirmaciones de Jovellanos se tambalean a veces con la duda sobre la autenticidad de las fuentes, o quedan en entredicho. Sin embargo, hay unos párrafos de auténtica intuición histórica. Jovellanos acepta, naturalmente, que la fundación de Oviedo y de la iglesia de San Salvador fue obra de Fruela I (757-768), sin citar para nada a los monjes Fromestano y Máximo. En consecuencia, Alfonso II (791-842) restauró un templo que había sido destruido por los gentiles; pero para don Gaspar estos gentiles no pudieron ser ni los musulmanes ni los normandos, como intenta demostrar. Piensa entonces que sólo pudieron ser los esclavos sublevados durante el reinado de Aurelio (768-774). No parece que hoy podamos aceptar esta conclusión; pero no cabe duda de que Jovellanos, aunque no pone en duda la autenticidad del *Libro de los Testamentos*, practica una crítica histórica que tiene que envidiar poco a la actual.

Muy valiosa es la carta décima, consecuencia también de investigaciones personales de don Gaspar. Con decir que del escultor Luis Fernández de la Vega se sabe hoy poco más que lo que dijo Jovellanos en esta carta, está dicho todo. Esta carta tiene además interés para matizar los juicios habituales sobre el odio de don Gaspar al arte barroco, ya que los elogios de Jovellanos no tienen la menor reticencia, porque lo que él no soportaba era el churriguerismo, contra el que se desata frecuentemente en improperios, que nos parecen perfectamente justificados ante algunos ejemplos concretos, aunque no los compartamos en su generalidad, porque los dos mismos retablos del crucero de la catedral, que no perdona, nos parecen excelentes, aparte de que en el de la epístola la imagen de Santa Teresa es de Fernández de la

Vega, y acaso lo mejor que de él conocemos, aunque Jovellanos no la reconoció por suya.

En las cartas primera, segunda y octava aparecen temas literarios: el encuentro con Meléndez Valdés, la *Epístola a Batilo* y las referencias al romance: ¡Ay! *un galán de esta villa* y a poesía popular.

El encuentro con Meléndez Valdés tiene gran importancia para la historia de la literatura. Se ha venido sosteniendo constantemente que Jovellanos con su *Epístola a sus amigos salmantinos* (1776) fue el responsable del cambio de rumbo poético de Batilo, al inducirle a abandonar la poesía anacreónica. Esto es cierto, pero no en cuanto que le pida que la sustituya por la poesía filosófica, sino por la épica, fundado en que el mismo Meléndez le dice que está traduciendo a Homero. En segundo lugar, queda claro que la «conversión» de Meléndez es posterior a 1781, después de su estancia en Madrid, donde sin duda se habló de una poesía comprometida con los ideales ilustrados. En tercer lugar, Jovellanos descubre en esos días de finales de marzo de 1782, no antes, la nueva poesía del catedrático salmantino. En cuarto lugar, don Gaspar no condena, sino que aprueba, la dedicación del poeta joven a la poesía amorosa, como paso previo y necesario hacia otra poesía más seria. Finalmente, en quinto lugar, una importante y curiosa afirmación, la de que «la poesía es un arte y sólo se puede perfeccionar con el hábito», lo que, si no excluye el conocimiento teórico de las reglas, abre al menos un portillo a la subjetividad individual. En suma, unos interesantes párrafos de historia literaria estos que dedica al encuentro con Meléndez Valdés entre Rapariegos y Montejo de Arévalo, en el camino de Adanero a Valladolid, veinte kilómetros antes de llegar a Olmedo.

La *Epístola a Batilo*, incluida en la carta segunda, pertenece al capítulo de la poesía de Jovellanos.

En la carta octava aporta preciosos datos para la historia de la poesía tradicional. Es él el primero que se refiere al romance ¡Ay! *un galán de esta villa*, el primero que estudia y describe las danzas de los asturianos y asturianas (a las que nunca llama *danza prima*) y de las letras que se utilizaban en ellas, y el primero que nos transcribe coplas de poesía tradicional, recogidas directamente. Todo lo cual demuestra el curioso espíritu observador e innovador de don Gaspar.

La carta tercera describe detalladamente el camino recorrido entre León y Oviedo. Este camino era entonces auténticamente infernal. El puerto sólo se podía pasar a caballo y el tránsito de mercancías sólo se hacía a lomos de bestias de carga, y esto cuando las nieves no impedían toda circulación, lo que, lógicamente, ocurría bastantes días del año. Era la expresión real de la insularidad asturiana. Jovellanos veía claramente que ese camino, al permitir el paso de carruajes, no sólo beneficiaría al antiguo reino de León, por la posibilidad de una salida corta al mar, sino también y fundamentalmente a Asturias. El tema le obsesionaba, y por ello, lo mismo que no había considerado de interés contar despaciosamente el viaje de Madrid a León, estimó que sí lo tenía el tratar con todo detalle el de León a Gijón, especialmente hasta Mieres.

La carta tercera no es, en consecuencia, otra cosa que el reconocimiento del terreno para preparar un proyecto de obra. Pero en ella, siguiendo con su mé-

todo habitual de dar variedad a sus escritos, encontraremos además asuntos como el de la colegiata de Arbas, acremente tratado, o el paisaje, visto no sólo desde una perspectiva económica, sino también como puro placer ante las maravillas que ofrece.

No tienen precio las cartas sexta y séptima, sobre la agricultura y la industria de Asturias; pero por su tema nos quedan ahora un poco lejos.

Las que sí tienen auténtico interés son las cartas octava y novena, que son dos preciosas joyas literarias y dos inestimables testimonios etnográficos y folclóricos. Su presencia en el *Viaje de Asturias* parece algo extraña, ya que, aunque estas cuestiones no eran totalmente ajenas a los planes de Ponz, no constituían *per se* asuntos independientes, como en las *Cartas* de Jovellanos. Además, si la carta sobre los vaqueiros entra totalmente en la línea ilustrada de observar una realidad deficiente y buscarle soluciones, la carta sobre las romerías sólo parece una simple descripción de costumbres. Sin embargo, no sólo debemos ver ambas cartas como un medio de dar variedad a la obra, según anunciaba don Gaspar en el prólogo, sino también como una muestra de su aguda sensibilidad, capaz de reaccionar ante todo lo que concierne al pueblo.

Hay que advertir que la carta octava no trata de las diversiones populares en general, sino únicamente de las romerías a ermitas y santuarios situados fuera de los pueblos. Esta limitación temática no siempre se ha tenido en cuenta, por lo que algunas observaciones de Jovellanos se han tomado con un carácter general de que carecen.

Toda la carta se apoya claramente en ideas rusonianas, lo que también podría explicar por qué trata sólo de las romerías de los campesinos. El principio clave de la inocencia del hombre primitivo, a quien la civilización pervierte, está presente desde el primer párrafo.

La carta novena, la más reeditada de todas, ha merecido elogios generales. Si para nosotros tiene más interés por los datos que aporta para el conocimiento de los vaqueiros, desde la perspectiva de Jovellanos sin duda pesaba más el intento de hacer desaparecer la marginación de que eran objeto. A esto obedece la estructura de la carta: primero, lo que son los vaqueiros en la realidad del momento; segundo, crítica de las opiniones que circulan sobre su origen; tercero, su propia opinión y las consecuencias de ella derivadas. Esta opinión es la de que los vaqueiros tienen la misma raíz étnica que los aldeanos en medio de los cuales viven; la marginación ha venido del tipo de vida de unos y otros. Importante conclusión, que la crítica actual comparte, y que llevaba implícita la reprobación de la marginación misma²².

8.3.7. La Memoria sobre los espectáculos públicos

En 1786 el Consejo de Castilla pide a la Academia de la Historia un informe sobre los juegos, espectáculos y diversiones públicas usados en lo antiguo en las respectivas provincias de España. La Academia se lo encarga a

²² De entre la amplia bibliografía existente sobre los vaqueiros cabe destacar, por ser el más reciente estudio de conjunto, el libro de Adolfo García Martínez, 1988.

Jovellanos, pero éste, acuciado por sus múltiples ocupaciones, dejó pasar el tiempo sin redactarlo. El Consejo pide a la Academia el breve despacho del informe en octubre de 1790, y la Academia pregunta a Jovellanos por el estado en que se encuentra. Don Gaspar, en Gijón, sin libros y sin notas, lo despacha rápidamente y lo envía a Madrid a finales de diciembre. No contento con esta versión apresurada y escrita sin los auxilios que tenía en su casa madrileña, redacta una segunda versión, que remite a mediados de 1796, y que se lee en julio en las sesiones de la Academia con enorme éxito, hasta el punto de que se acuerda su publicación. Pero nuestro autor, escarmentado con los problemas inquisitoriales que le había provocado el año anterior la publicación del *Informe en el expediente de Ley Agraria*, renuncia a ello. La primera edición aparecerá en 1812 con el título *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*.

Divide Jovellanos su obra en dos partes: la primera es una historia sintética de las diversiones y espectáculos públicos desde los romanos hasta entonces, y la segunda sus propuestas para arreglar en el día tales diversiones y espectáculos. Admira, desde luego, que haya sido capaz de darnos una visión general sobre una materia en la que no había, al menos que yo sepa, nada anterior. Jovellanos tuvo que recorrer una serie de colecciones legislativas y de historias, para conjuntar los datos y poder hacer su preciosa síntesis, lo cual es un mérito significativo. Nos habla así de la caza, de los torneos, de los toros, de las fiestas palaciegas, de las romerías, de los juegos escénicos sagrados y profanos y de los juegos privados, como el ajedrez o los escaques. Es posible que hoy sepamos más de todo ello, pero en algunos casos, en términos generales, muy poco más, como, por ejemplo, en cuanto al teatro medieval. Si al llegar al de Lope de Vega no pueden faltar las críticas entonces habituales entre los reformadores, es necesario tener en cuenta con qué sutileza va mezclando crítica y elogios, sin descalificar en bloque al teatro barroco, sino aceptando incluso géneros tan denostados en aquel momento como el auto sacramental. Pero acaso admire mucho más el entusiasmo que manifiesta por espectáculos que, en su época como en la nuestra, calificamos de bárbaros, como eran los torneos y otros semejantes. Sirve de ejemplo el siguiente párrafo:

Así se engrandeció este espectáculo. La idea que hoy conservamos de él es ciertamente muy mezquina y distante de su magnificencia, pero crece al paso que se levanta la consideración a sus circunstancias. Porque, ¿quién se figurará una anchísima tela pomposamente adornada y llena de un brillante y numerosísimo concurso; cien o doscientos caballeros ricamente armados y guarnidos, partidos en cuadrillas y prontos a entrar en lid; el séquito de padrinos y escuderos, pajes y palafreros de cada bando; los jueces y fieles presidiendo un catafalco para dirigir la ceremonia y juzgar las suertes; los farautes corriendo acá y allá para intimar sus órdenes, y los tañedores y menestriles alegrando y encendiendo con la voz de sus añafiles y tambores; tantas plumas y penachos en las cimbras, tantos timbres y emblemas en los pendones, tantas empresas y divisas y letras amorosas en

las adargas; por todas partes giros y carreras, y arrancadas y huidas; por todas choques y encuentros, y golpes y botes de lanza, y peligros y caídas y vencimientos? ¿Quién, repito, se figurará todo esto, sin que se sienta arrebatado de sorpresa y admiración? ¿Ni quién podrá considerar aquellos valientes paladines ejercitando los únicos talentos que daban entonces estimación y nombradía en una palestra tan augusta, entre los gritos del susto y del aplauso, y sobre todo, a vista de sus rivales y sus damas, *sin sentir alguna parte del entusiasmo y la palpitación que herviría en sus pechos, aguijados por los más poderosos incentivos del corazón humano, el amor y la gloria?* (1956, I, pág. 485).

En la segunda parte empieza Jovellanos dividiendo al pueblo en dos clases: una que trabaja y otra que huelga. Aclaremos antes de nada que esta división tiene poco que ver con las clases sociales de una sociedad estamental. Se trata simplemente de los que trabajan y de los que viven de sus rentas, y en ambas categorías pueden entrar nobles y plebeyos.

Sostiene nuestro autor que los primeros no necesitan espectáculos, sino diversiones, mientras que aquéllos son propios para los segundos. Para entender esta distinción hay que situarse en la época. Especialmente el trabajo manual, de la categoría que fuese, ocupaba muchas horas del día y la mayor cantidad posible de días. El día que no se trabajaba no se cobraba. Ante esta realidad Jovellanos considera que, por ejemplo, el que uno de estos hombres acudiera a la capital a una corrida de toros significaba la pérdida de los correspondientes sueldos más el gasto excepcional de esos días. En beneficio de las familias era necesario evitar esto. Así pues, el no conceder espectáculos a las gentes menos pudientes era un rasgo de política social, cuando poco más se podía hacer. Pero el ocio, creía él, era absolutamente necesario, y de aquí la imprescindible libertad del pueblo para organizar sus propias diversiones. Esa libertad no existía, y por ella clama. Los reglamentos de policía eran coercitivos y los jueces imponían caprichosamente su autoridad, para que la sintiera el pobre lugariego, creyendo que la menor riña o el más leve altercado constituía una alteración del orden público. De ahí que escriba:

¿Cómo es que la mayor parte de los pueblos de España no se divierten en manera alguna? Cualquiera que haya corrido nuestras provincias habrá hecho muchas veces esta dolorosa observación. En los días más solemnes, en vez de la alegría y bullicio que debiera anunciar el contento de sus moradores, reina en las calles y plazas la más perezosa inacción, un triste silencio, que no se pueden advertir sin admiración ni lástima. Si algunas personas salen de sus casas, no parece sino que el tedio y la ociosidad las echan de ellas, y las arrastran al ejido, al humilladero, a la plaza o al pórtico de la iglesia, donde, embozados en sus capas, o al arrimo de alguna esquina, o sentados, o vagando acá y acullá, sin objeto ni propósito determinado, pasan tristemente las horas y las tardes enteras sin espaciarse ni divertirse. Y si a esto se añade la aridez e inmundicia de los lugares, la pobreza y desaliño de sus vecinos, el aire triste y silencioso, la pereza y falta de unión y movimiento que se nota en todas partes,

¿quién será el que no se sorprenda y entristezca a vista de tan raro fenómeno? (*Ibíd.*, pág. 491).

Realmente esta visión anticipa y se emparenta con la Castilla machadiana «sin danzas ni canciones». Es posible que, al generalizar, se ennegrezcan las tintas, y que la realidad no fuera tan amarga. Pero bastaba que estuviera muy extendida para poder considerarla general. El remedio está, pues, en la modificación de las leyes y con ella de la mentalidad vigente.

Las clases pudientes, las que viven de las rentas de sus propiedades, necesitan espectáculos, para emplear en ellos sus horas de ocio. Las razones que alega Jovellanos pueden parecernos incomprensibles, porque son razones de orden social y moral más que culturales; pero hay que analizarlas sin sacarlas de su contexto histórico.

Uno de los problemas que tenía entonces el Gobierno era la acumulación en la Corte de gente ociosa de toda España, que acudían allí por razones múltiples, incluyendo los nobles ricos que iban en busca de «sociedad», despoblando y empobreciendo las provincias. Lo mismo se puede decir en éstas de los que se acumulan en las capitales. Era, pues, importante retener a los nobles en sus provincias, y a ello tendían diversas providencias. Para nosotros puede ser inexplicable, cuando se reconoce ya, al menos sobre el papel, el derecho inalienable de cada uno a elegir su lugar de residencia. Además la acumulación de ociosos en un solo lugar provocaba la extensión de costumbres poco recomendables.

Trata don Gaspar de las maestranzas, cercanas a su desaparición, de las academias dramáticas, de los saraos públicos, de las máscaras, de las casas de conversación (es decir, cafés, casinos o lugares donde poder hacer tertulia, o jugar a los naipes, al ajedrez, a las damas, al chanquete, al billar y a los trucos, leer la prensa, etc.), juegos de pelota y teatros. Es a éstos a los que dedica mayor espacio. Naturalmente, pide su reforma, en cuanto a las obras, y en cuanto a la representación, la decoración, la música y baile, y la dirección y gobierno, sin olvidar un último apartado sobre los arbitrios para llevar adelante la reforma.

Para entender rectamente la reforma que Jovellanos pide de los dramas hay que tener en cuenta que él habla como político, y que como buen seguidor del *aut delectare aut prodesse* horaciano asume el principio de mezclar *utile dulci*. Desde finales del siglo XVI, quizá desde antes, con el tan poco conocido teatro jesuítico, hasta nuestros días la polémica se ha centrado siempre en si predomina el *delectare* o el *prodesse*, lo cual por otra parte enlaza con la polémica sobre *teatro reglado* o *teatro al gusto del pueblo*.

En tanto que político Jovellanos ve ante todo el escenario como escuela de buenas ideas y de buenas costumbres. En este sentido no sólo condena las obras que «aborta una cuadrilla de hambrientos e ignorantes poetucos», sino también «aquellos justamente celebrados entre nosotros, que algún día sirvieron de modelo a otras naciones, y que la porción más cuerda e ilustrada de la nuestra ha visto siempre y ve todavía con entusiasmo» (*Ibíd.*, pág. 496). Se comprende muy bien esta condenación, a pesar del elogio que

les dedica a continuación, al leer lo que Jovellanos espera de las obras dramáticas:

Es por lo mismo necesario sustituir a estos dramas otros capaces de *deleitar e instruir*, presentando ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquella clase de personas que más frecuentará el teatro. He aquí el grande objeto de la legislación: perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde pueden verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad. Un teatro, en fin, donde no sólo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean también silbados y puestos en ridículo los demás vicios y extravagancias que turban y afligen la sociedad: el orgullo y la bajeza, la prodigalidad y la avaricia, la lisonja y la hipocresía, la supina indiferencia religiosa y la supersticiosa credulidad, la locuacidad e indiscreción, la ridícula afectación de nobleza, de poder, de influjo, de sabiduría, de amistad, y en suma todas las manías, todos los abusos, todos los malos hábitos en que caen los hombres cuando salen del sendero de la virtud, del honor y de la cortesanía por entregarse a sus pasiones y caprichos (*Ibíd.*).

Los párrafos siguientes intentan dar las razones de la necesidad de tal teatro, razones que se centran en la necesidad de la educación de la nobleza y de la alta burguesía:

Un teatro tal, después de entretenir honesta y agradablemente a los espectadores, iría también formando su corazón y cultivando su espíritu; es decir, que iría mejorando la educación de la nobleza y rica juventud, que de ordinario le frecuenta. En este sentido su reforma parece absolutamente necesaria, por lo mismo que son más raros entre nosotros los establecimientos destinados a esta educación. No, nuestro extremo cuidado en multiplicar cierta especie de enseñanzas científicas no basta a disculpar el abandono con que miramos la enseñanza civil, aquella que necesita el mayor número, aun entre los nobles y ricos, y que es tanto más importante, cuanto más influjo tiene en el bien general, y sobre todo, en las costumbres públicas.

¿Y por ventura podremos gloriarnos de las de nuestros poderosos? ¿Dónde están ya su antiguo carácter y virtudes? Demasiado funesta fue para el Estado aquella política ratera que pretendió labrar el bien público sobre el abatimiento de esta clase. ¿Cuál es el fruto de tan inconsiderado sistema?

¿Fue otro que despojarla de su elevación, de su magnanimidad, de su esfuerzo y de tantas dotes como la hacían recomendable; que desviarla de los altos fines para que fuera instituida, y entregarla en las garras de la ociosidad y del lujo, para que la devorasen y consumiesen con su reputación y sus fortunas (*Ibíd.*)²³.

Pero como también el pueblo llano asistirá al teatro, arremete don Gaspar a continuación contra lo que él llama «la parte plebeya de nuestra escena que pertenece al cómico bajo o grosero». Aquí incluye comedias antiguas, entremeses, sainetes, tonadillas, títeres, arlequines y totilimundis. Por él se prohibiría todo, pero se ve forzado a matizar con expresiones como «no pocas de», «casi todos», «muchos de», «aunque inocentes en sí», etc. Y llega a escribir:

¿De qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entretanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica *don Cristóbal de Polichinela* su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que con la boca abierta oye sus indecentes groserías? (*Ibíd.*, pág. 497).

Para que el Gobierno consiga que nuestros buenos ingenios se consagren a esta tarea están «las recompensas de honor y de interés», de las que se ocupa a continuación.

Es difícil leer estos párrafos sin que no nos causen cierto estupor. ¿Reflejan realmente el pensamiento de Jovellanos? ¿Habrá alguna segunda intención en sus propuestas, como sería poner las cosas tan difíciles que nadie se atrevería a emprender la reforma? ¿Creía realmente Jovellanos en su posibilidad? ¿Era tan puritano como estas breves páginas parecen dar a entender? ¿Pensaba en se-

²³ Son tantas y tan importantes las variantes de estos dos párrafos entre la segunda versión y la primera, que no resistimos la tentación de transcribir el texto de ésta: «Un teatro tal no sólo sería útil, sino que es en gran manera necesario para la instrucción de nuestra nobleza, porque hablando sin rebozo, ¿dónde están ya su antiguo carácter y virtudes? ¿Dónde aquellas virtudes sin las cuales formará siempre una clase no ya inútil, sino positivamente perniciosa en el estado? Demasiado funesta ha sido para nosotros aquella política ratera que ha pensado labrar el bien general sobre el abatimiento de nuestra nobleza. ¿Cuál fue el fruto de este inconsiderado y vergonzoso sistema? Despojarla de su elevación, de su magnanimidad, de su esfuerzo, de su generosidad, de su compasión y de todas las dotes que la hacían respetable; entregarla en las garras del lujo para que la devorase, convirtiendo su ánimo a los objetos más frívolos, y desviándola de los altos fines para que fuera instituida; abandonarla a la ignorancia, a la ociosidad y a la humillación, y finalmente sepultarla en la disipación y en la miseria, condenándola a la esclavitud y al tormento de las pasiones más [in]útiles, y convirtiendo en flaqueza y desdoro de la constitución la clase destinada a servirle de apoyo y ornamento. No nos engañemos, no hay otro medio de sacar a nuestra nobleza de este abismo sino la educación, y el teatro no sólo debe formar una parte de ella, sino que se puede pronosticar que no se reformará la educación general mientras no se reformare la escena. ¿De dónde vendrán al pueblo las buenas ideas, sino de la clase que procura siempre imitar? ¿De dónde a la nobleza? ¿De los libros? Pero nadie lee entre nosotros, sino las gentes llamadas de *carrera*; éstas leen sólo sus libros de estudio, y ¡qué libros!... Confesémoslo sin vergüenza, es necesario correr a educarse en el teatro» (Academia de la Historia, ms. 11-1-6-8046).

rio que la nobleza había sido desviada por «una ratera política» de los «altos fines para que fuera instituida»? ¿No dice en otras muchas ocasiones que la nobleza nace como un premio que el rey concede a quienes le prestan grandes servicios en la guerra? Y podríamos seguir haciéndonos preguntas semejantes. En definitiva, ¿habla Jovellanos en serio, o, conocedor de las intenciones restrictivas del Gobierno, plantea una reforma al máximo, precisamente para evitarla?

No nos atrevemos a dar ninguna respuesta, porque si de un lado hay aquí ideas y juicios que sin ninguna duda compartía don Gaspar con muchos críticos de la época, por el otro no sería difícil encontrar en otras obras suyas afirmaciones que contradicen a las expuestas en la *Memoria*. En esta misma se pueden advertir diferencias de valoración entre la primera y la segunda parte. En fin, quede al menos la duda.

Contra Jovellanos se había declarado, ya desde 1799, una sorda guerra en la Corte. La provoca el grupo reaccionario, y la apoya Godoy ante los reyes. Es una guerra en que se trata de hacer desaparecer a todo el grupo ilustrado. El resultado será la prisión de Jovellanos en la madrugada del 13 de marzo de 1801, su conducción a Barcelona por el regente de la Audiencia, el traslado a Mallorca y el encierro en la cartuja de Valldemosa. Pero pronto Godoy, que ha recuperado el poder, y el ministro Caballero descubren que Jovellanos no está tan aislado como ellos querían. En consecuencia, ordenan el traslado del preso, que pide que se le procese, pero a quien nadie juzgará. El traslado al castillo de Bellver, con preceptos estrechísimos sobre su aislamiento, con guardia de vista, con orden de que se le requisen todos los papeles y de que no disponga ni de recado de escribir, ocurre el 5 de mayo de 1802. El vil gobernador cumple con creces los mandatos de la Corte. El encierro en la celda, los calores y la falta de ejercicio ponen a don Gaspar en riesgo de muerte. Primero es una parótida, que le tienen que operar; después graves problemas de circulación en las extremidades inferiores; más tarde un principio de cataratas. El ánimo más optimista se hubiera derrumbado. Hasta para confesarse necesita permiso de la Corte, y se le concede, pero exigiendo del confesor juramento antes de entrar en la celda del ilustre preso de que no tratará con él más que de cuestiones de su ministerio. Los dos primeros años debieron de ser espantosos.

Pero Jovellanos consigue atraerse a unos y a otros. Empieza una relación epistolar casi normal, aunque disimulada. La guardia se pone de su lado, y hasta el capitán general. Empieza a leer, y le proveen de buenos manuscritos lulianos y de historia de Mallorca. Su celda llega a ser casi un pequeño palacio, que la capitana general, la intendenta y otras señoras de Palma visitan. Compra libros y cuadros. Hasta uno de los capitanes de la guardia pinta en ella cuando no está de servicio. Y, naturalmente, escribe. Hasta que es liberado el 5 de abril de 1808, por el nuevo rey, Fernando VII, y es recibido en Palma poco menos que como un héroe.

8.3.8. Escritos sobre educación pública

Han sido centenares y centenares las páginas dedicadas por Jovellanos a la educación, desde una humilde carta al arzobispo de Sevilla para que resuelva un problema que dificultaba la erección de una escuela para niñas por parte de la

Sociedad Económica de Sevilla, hasta los proyectos de leyes destinados a las futuras Cortes de Cádiz. De todos estos escritos hay que destacar el bloque relacionado con la reforma de estudios en los colegios salmantinos de las Órdenes Militares, el bloque relacionado con el Real Instituto (de parte del cual ya nos hemos ocupado), un grupo de escritos en forma de cartas, que quedó sin terminar, la *Memoria sobre educación pública* y los citados proyectos de leyes.

El expediente de reforma de los colegios fue largo y complejo. La mayor parte de los documentos emanados del Consejo fueron redactados por don Gaspar. Pero el principal escrito es, sin duda, el *Reglamento literario e institucional para el Colegio de Calatrava* (1790). Aunque haya que poner de relieve la minuciosidad con la que se ordena toda la vida del colegio, lo más importante está en las novedades que aporta en la organización de los estudios y en los métodos que dispone para las Humanidades, para la teología y para el derecho canónico. El mismo creía, y con él muchos innovadores, que la futura reforma de la Universidad de Salamanca tendría que ir en la dirección que señalaba en su *Reglamento*.

Jovellanos no llegó a escribir nunca un tratado sistemático sobre su pensamiento pedagógico; pero lo intentó en torno a 1796. Son las que el propio autor ha titulado *Reflexiones sobre la instrucción pública*, escritas en forma de cartas. La obra ha quedado incompleta y en borrador; pero aun así tiene bastante interés.

Dice Jovellanos que entiende por instrucción pública la suma de los conocimientos que residen en cada uno de los miembros de una nación. La existencia de algunos sabios no hace sabia a la nación, si la gran masa de sus individuos no es instruida; pero para que una nación sea instruida no es necesario que todos sean sabios, ni que todos posean la misma especie y el mismo grado de conocimientos. Antes al contrario, igual que hay una instrucción general y necesaria a todos, hay también un tipo de instrucción específica para las diversas clases u órdenes de individuos. En definitiva, «el economista debe buscar la instrucción difundida en todas las clases del estado y no reconcentrada en una sola».

Las débiles fuerzas físicas del hombre se mejoran con la instrucción y el hábito. Igualmente se pueden perfeccionar las facultades intelectuales, comenzando por la razón. Esta se desarrolla, desde luego, con el uso y la observación; pero también con la instrucción. Su primer instrumento es la lengua. Pero si la facultad de hablar es connatural al hombre, ella sola no basta para que progrese la razón; es necesario perfeccionar a su vez la lengua, o mejor, el uso que de ella hace el hombre, lo cual también depende de la educación. La instrucción se hace así la primera fuente de la felicidad individual.

El hombre, «perfeccionando sus facultades físicas e intelectuales debe proponerse alcanzar: *primero*, el conocimiento de sus deberes y derechos; *segundo*, los medios de desempeñar los primeros y conservar los últimos». La filosofía sólo suele tratar de las relaciones del hombre con su autor y consigo mismo, pero olvida las del hombre con la naturaleza. «¿Podrá dudarse que el hombre tenga algún derecho a todos los seres de la naturaleza, y al lado de este derecho deba reconocer alguna obligación respecto de ellos?»

Sólo el espíritu humano es perfectible y lo es hasta límites no conocidos. Pero Jovellanos aclara:

Si yo hubiera dicho que el hombre era infinitamente perfectible, mi proposición fuera, sobre falsa, muy temeraria, pues ¿quién no toca a cada paso que el hombre es un ente limitado? ¿Y quién, al lado de los grandes y portentosos descubrimientos que hizo, no ve la oscuridad e ignorancia en que vive respecto de sí mismo y de la naturaleza? Quedamos, pues, en que es ciertamente un ente limitado, y ésta es una de las verdades que ha descubierto él mismo. [...] Sentemos, pues, que la perfectibilidad del hombre no es infinita. Es cierto que hay un término al cual no puede llegar jamás; pero también lo es que, dentro y aun fuera de este término, puede recibir una extensión indefinida, esto es, que no hay un límite conocido al que no pueda alcanzar. Así que cuando llamamos indefinida a la perfectibilidad del hombre, queremos decir que el hombre puede perfeccionarse hasta un punto no conocido aún y que no se puede conocer.

Esta perfectibilidad indefinida pertenece sólo al individuo. Si alguna grave revolución destruyera a todas las personas instruidas, y sólo quedaran algunas familias de montañeses o pastores, con ellas se repoblaría la nación, pero en cuanto a conocimientos tendrían que volver a empezar. Es decir, la perfectibilidad pertenece al individuo y no a la especie. Pero el hombre, dotado del admirable don de la palabra, puede adquirir, junto a sus observaciones, las de sus semejantes. «Siendo general el instrumento de comunicación, la instrucción adquirida por su medio no sólo podría pasar de hombre a hombre, sino también de pueblo a pueblo.» Esto quiere decir que la instrucción no sólo es comunicable de individuo a individuo, sino también de generación a generación, ya que la transmisión se hace por medio de la palabra, pero igualmente por la escritura. Así la perfectibilidad pasa del individuo a la especie.

Con la última carta conservada quería Jovellanos pasar de las consideraciones sobre la instrucción general a examinar la que más conviene al estado particular del hombre. La importancia de este examen radica en que el ser humano, considerado en una profesión y en la obligación de adquirir la instrucción correspondiente a ella, no se tiene que creer constreñido a adquirir toda la restante suma de instrucción de que es capaz el espíritu, porque ello sería impracticable. «Debemos, pues, resolver que la obligación del hombre a instruirse debe considerarse en relación a las exigencias de la profesión y a los deberes de su estado.»

Con referencia a las doctrinas en curso sobre el hombre natural, Jovellanos afirma que su obra conducirá a demostrar que el hombre ha nacido para la sociedad, «y que dotado de un ser perfectible por medio de la instrucción, las relaciones que adquiere en el estado social deben formar uno de los primeros objetos de su instrucción». Siguen unas generalidades sobre la guerra, y este párrafo significativo:

No reconoceré prosperidad pública que no se derive de la prosperidad individual y se apoye en ella; y todo cuanto se dice de poder, riqueza, gloria, felicidad de las naciones será para mí vano y funesto siempre que no represente porciones individuales de los bienes que entendemos por estos nombres.

Empieza a tratar a continuación Jovellanos de la división de la instrucción. Distingue las ciencias *metódicas* de las *instrumentales*; las primeras son las que ofrecen los medios de adquirir la verdad, y las segundas las que aplican la razón humana al descubrimiento de las verdades. Y así terminan estas incompletas y no corregidas *Reflexiones sobre la instrucción pública*, que prometían haber sido una de las grandes obras de nuestro autor.

Poco antes de ser encerrado en la cartuja de Valldemosa, la Sociedad Económica Mallorquina convocó un concurso (*Gaceta de Madrid*, 10 de abril de 1801) en torno a la idea de la fundación de un seminario de educación. Jovellanos empezó a escribir la que se titularía *Memoria sobre educación pública, o sea tratado teórico-práctico de enseñanza, con aplicación a las escuelas y colegios de niños*. Se le pasaría el plazo de presentación y además sería después trasladado a Bellver, con lo que de nuevo la obra iba a quedar incompleta.

Es interesante observar el índice:

[Breve introducción].

Primera cuestión. [Si la instrucción pública es el primer origen de la prosperidad de un estado.]

Segunda cuestión. [Si el principio de esta instrucción es la educación pública.]

Tercera cuestión. [Cuál es el establecimiento más conveniente para dar esta educación.]

Cuarta cuestión. [Cuál es y qué ramos abraza la enseñanza necesaria para definirla y mejorarla.]

Quinta cuestión. [Cómo debe ser distribuida y por qué manos comunicada esta enseñanza.]

SECCIÓN PRIMERA. Estudio de las ciencias metódicas.

Primeras letras.

Humanidades.

Gramática.

Retórica.

Poética.

Lenguas.

Lógica.

Ética.

Moral religiosa.

Es posible que en la sección primera falten otros apartados, como la geografía histórica, que había introducido ya en el plan de estudios del Real Instituto; pero falta además toda la sección que trataría de las ciencias instrumentales. Por otro lado, en la introducción se anunciaba una sexta cuestión, «qué dotación será necesaria para sostener el establecimiento más conveniente a la educación pública, y cómo se podrá recaudar». No llegó a escribirla, o se ha perdido.

La introducción plantea otro problema. Dice Jovellanos que no se ceñirá a los términos del programa esbozado por la Sociedad Mallorquina, sino que discutirá algunas cuestiones que están enlazadas con él. Reseña después las seis cuestiones, y termina: *Hoc opus, hic labor est*. ¿Significa esto que don Gaspar

sólo pensó en un escrito general sobre las citadas seis cuestiones, y que después empezó a ampliar, como había pensado en las *Reflexiones*, hacia las que él llama ciencias metódicas e instrumentales? Así parece.

Si en las dos primeras y en las dos últimas cuestiones las ideas que expone Jovellanos no son ya conocidas, no ocurre lo mismo en la tercera. La Sociedad pensaba en crear un seminario de educación para nobles y gente acomodada. Si Jovellanos elogia la idea de unir a nobles y ricos, al mismo tiempo cree que no será fácil que los unos se acomoden a los otros, y en todo caso no le parece que lo que necesita Mallorca sea un establecimiento cerrado dirigido a poco más de un centenar de estudiantes. Para él es preferible un establecimiento abierto, donde pueda entrar cualquier niño sin distinción de clases sociales. En definitiva, el modelo, aunque no lo diga, era su Real Instituto Asturiano. Es más, cuando desarrolle en la sección primera lo referente a la enseñanza de las Humanidades, está exponiendo con todo detalle lo que él quería que fuese en el Instituto el curso de humanidades castellanas, que no pudo organizar en su totalidad antes de su arresto.

Desde otra perspectiva, la de la historia de la educación, tienen gran interés las *Bases para la formación de un plan general de Instrucción pública*, que Jovellanos dejó como proyecto de ley a las futuras Cortes de 1810.

8.3.9. Las Memorias histórico-artísticas de arquitectura

Las *Memorias* nacen del deseo de Jovellanos de enviar a su amigo Ceán Bermúdez noticias de cinco monumentos entonces prácticamente ignorados: el castillo en el que vive, y la catedral, la lonja, la iglesia de San Francisco y la iglesia de Santo Domingo, a fin de que pueda incluirlos en las notas y añadidos que está preparando para las *Memorias de arquitectura* que le había legado Llaguno y Amírola. Pero de algo tan aparentemente simple arranca una obra tan compleja como el conjunto formado por las dos partes de la *Descripción del castillo de Bellver*, y los cinco apéndices. Es decir, Jovellanos no se limita a enviar unas cuantas notas históricas y descriptivas útiles para su amigo, sino que concibe una obra original, en la que el centro acaba siendo la *Descripción*.

Ante todo hay que hacer referencia al método de trabajo. Parece una locura que don Gaspar pretendiera investigar a fondo sobre la historia de estos cinco monumentos góticos y hacer una descripción detallada de ellos, cuando, salvo el castillo, todo lo demás no puede verlo más que desde la terraza de Bellver, aunque sea con un potente anteojo, que en todo caso no penetra en los interiores. Pero esta incapacidad la subsana con un equipo que le revisa archivos, que le copia documentos, que le hace dibujos y que ve *in situ* los monumentos. Es un equipo que, en buena parte, cobra por su trabajo. Jovellanos organiza su labor tan maravillosamente bien que hasta dice dónde tiene que estar el documento que necesita, y ello sin conocer el archivo. Con todos estos materiales llega a disponer de una cantidad tal de datos, que poco nuevo se ha podido aportar en cuanto a la historia de esos edificios después de lo escrito por él.

Pero es fundamentalmente por el tipo de historia que escribe, por el método

con que la escribe y por los fines que con ella persigue, por lo que Jovellanos enlaza con la historia del siglo XIX, y hasta alguna manera con la del siglo XX. No se puede leer sin admiración el apéndice 1.º, titulado *Memorias del castillo de Bellver*. Hasta Jovellanos llegan las copias de los documentos que ha pedido. El análisis que hace de los datos es tan fino y tan certero, que logra determinar el nombre del arquitecto, del pintor y el escultor que participan en estas obras; nos indica sus sueldos, como dato para determinar su categoría; establece la cronología casi exacta de la construcción, el número de maestros o picapedreros, el de esclavos del rey y hasta el de mujeres que trabajan en labores secundarias. Pero no termina aquí, porque nos hace la minuciosa historia de sus gobernadores, los principales sucesos ocurridos en la etapa de cada uno de ellos, hasta finales del siglo XVII. Las *Memorias del castillo de Bellver* acaban siendo un prodigio de exactitud documental, de reconstrucción histórica, de historia de la vida del castillo. El mismo bosque, que alguien dice que había sido un inmenso viñado, es escudriñado palmo a palmo, para llegar a la conclusión de que tal noticia no puede ser verdadera, porque no hay el menor rastro de tal cultivo, y los árboles que lo pueblan son autóctonos.

Es una forma de historia que no tiene nada que ver con la barroca, ni siquiera con la generación de los historiadores eruditos que precedieron a la suya, y que hasta ha avanzado sobre la historiografía ilustrada. Y vuelvo a insistir en que la finalidad era la de aportar datos a Ceán Bermúdez para la historia de la arquitectura. Y Jovellanos lo que acaba haciendo es una historia total de aquel edificio que conocía palmo a palmo.

Aunque todo esto sea muy importante, hay en las *Memorias* otra cuestión fundamental. Me refiero al *entusiasmo* de Jovellanos ante cinco edificios góticos. Es bien sabido que el clasicismo de la segunda mitad del siglo XVIII llevó a creadores y a críticos a pronunciarse contra el arte de los siglos XIII a XV, aunque con matizaciones. Como ejemplo puede verse lo que escribe el mismo Jovellanos en su *Elogio de Ventura Rodríguez*. Él, como otros hombres de su época, estaba entonces ciego para el arte gótico. Pero en Bellver, y escribiendo para Ceán, se olvida de algunos importantes monumentos, como la cartuja de Valldemosa, obra del siglo XVIII en gran parte, y se centra en cinco edificios góticos; sus juicios no tienen ya nada que ver con su concepción de años antes.

Este goticismo jovellanista traspasa los puros límites de la comprensión histórica u objetiva. En la primera parte de su *Descripción del castillo de Bellver* se imagina de pronto al castillo combatido por tropas enemigas, y vibra al evocar a los guerreros del interior subiendo, bajando, moviéndose de un lado a otro, disparando sus armas, y a los sitiadores arremolinados en torno al cerro, haciendo lo imposible por vencer a los asediados. Y evoca otros tiempos y otras situaciones, cuando después del torneo los próceres mallorquines vencedores se acercaban al príncipe para recibir la recompensa de su valor, rodeados de las damas de la Corte.

Jovellanos recuerda entonces la Corte de Juan I y Violante de Aragón, amantes de la danza, la caza y la poesía. Y continúa:

De mí sé decir que a veces se me representan tan al vivo aquellas fiestas, que creo hallarme en ellas; y siguiendo la voz y los pasos de sus concu-

rrentes, admiro la enorme diferencia que el curso de pocos siglos puso entre las ideas y costumbres de aquel tiempo y del nuestro. Ya me figuro a una parte a los ancianos caballeros, tan venerables por sus canas como por las cicatrices ganadas en la guerra, hablando de las batallas arrancadas y peligrosos hechos de armas de un buen tiempo pasado, mientras que ahora los vigorosos paladines tratan sólo de justas y torneos, encuentros y botes de lanza, despreciando en el seno mismo de la paz la fatiga y la muerte. A veces creo ver a unos y otros mezclados con los donceles y caballeros noveles que en la mañana de su vida adornaban ya las gracias de su edad con el respeto a los mayores; y entonces así admiro la reverente atención con que estos mozos sabían oír y callar, como el celo con que los viejos desenvolvían ante ellos cuanto una larga experiencia les enseñara en los duros ejercicios de la guerra y la caza. [...] Tales eran sus conversaciones, tales los gustos de una nobleza que formaba la primera milicia y era el más robusto apoyo del Estado, y yo no puedo recordarlos sin admirar una época en que hasta las diversiones y pasatiempos la instruían y preparaban para llenar los altos fines de su institución (1987b, págs. 282-283).

Si no hubiera sido esta última frase, que todavía nos recuerda al ilustrado preocupado por la educación de todos los ciudadanos, el resto no parece escrito por un hombre del siglo XVIII: las fiestas se le representan tan al vivo que cree hallarse en ellas. En una especie de «rpto de la mente» no sólo valorará positivamente la vida social del siglo XIV, sino que se imagina estar inmerso en ella, participar de ella.

La ilusión de don Gaspar llega a más:

Alguna vez, al volver de mis paseos solitarios, mirándole, a la dudosa luz del crepúsculo, cortar el altísimo horizonte, se me figura ver un castillo encantado, salido de repente de las entrañas de la tierra, tal como aquellos que la vehemente imaginación de Ariosto hacía salir de un soplo del seno de los montes para prisión de algún malhadado caballero. Lleno de esta ilusión, casi espero oír el son del cuerno tocado de lo alto de sus albacaras, o asomar algún gigante para guardar el puente, y aparecer algún otro caballero, que ayudado de su nigromante, venga a desencantar aquel desventurado. Lo más singular es que esta ilusión tiene aquí su poco de verosimilitud, pues sin contar otras aplicaciones, el castillo ha salido todo de las entrañas del cerro que ocupa (*Ibíd.*, pág. 292).

Parece que este goticismo, consecuencia de una evolución lenta, acelerada con la estancia en el castillo y el estudio de la historia mallorquina, es un claro y muy temprano anuncio de que muchas cosas están cambiando en la mentalidad española. Y lo importante es que este anuncio, o este paso adelante, lo da un hombre que tiene en 1807 ya sesenta y tres años.

La *Descripción del castillo de Bellver* está llena de referencias a la naturaleza. Es más, y esto nos parece muy importante, Jovellanos está viendo constantemente al castillo como parte de esa naturaleza. Creo que esta es una novedad,

aunque no pueda decir que sea don Gaspar el primero que concibe un determinado monumento en relación con el paisaje que le rodea. Pero sea o no el primero, que es lo que menos importa, concebir un monumento no como elemento aislado (recuérdese la basílica de Covadonga de Ventura Rodríguez), sino como parte de un conjunto natural, donde bosque y castillo, castillo y canteras, fauna y flora y las paredes del edificio, hasta llegar incluso a formar parte de esas paredes un insecto desconocido hasta entonces (que Jovellanos es el primero en describir), no puedo decir que tenga antecedentes claros en la literatura española anterior.

El descubrimiento del insecto es un episodio vivido, real, en el que se combinan la mariposilla, las paredes del castillo, la ilusión de Jovellanos, su análisis científico, muy detallado. Después de describirla, propone para ella, en virtud de su aspecto y de sus costumbres, los nombres de *monjita* o de *coqueta*. Pero los naturalistas no bautizaron así al insecto descubierto y estudiado por nuestro personaje, sino que al orden *coleópteros*, suborden *polífagos*, superfamilia *cantaroideos*, familia *lampíridos*, etc., le añadieron el apellido *jovellanensis*. Como a una de las plantas que describe poco después, también desconocida hasta entonces, los botánicos la van a llamar *jovellana sinclarii*.

Es importante que Jovellanos llegue a conocer la naturaleza que rodea a Bellver de tal manera que logre descubrir plantas y animalillos desconocidos hasta entonces de los científicos. Pero es más importante que, por encima de la descripción detallada y minuciosa de esa naturaleza bellvérica, la actitud de Jovellanos no sea la de un mero observador, sino la de un hombre que vive en estrecha comunión con cuanto ocurre a su alrededor.

Sea totalmente cierto lo que dice, o haya una hiperbolización literaria, pasa de las maravillas del bosque a su desolación, que obedece a la tala indiscriminada de sus árboles. Desde la espesura de un bosque en el que no entraba la luz, se ha ido pasando a un bosque ralo. La guerra con Inglaterra y Rusia, y otras necesidades perentorias han propiciado esas talas. Después se ha seguido el abuso. Pero con ellas ha cambiado toda la vida del bosque. Le han abandonado los palmesanos que subían hasta allí a disfrutar de los días de fiesta. La bulla y la algazara alegraban a don Gaspar, que contemplaba el espectáculo desde la terraza del castillo. La juventud hacía el primer papel. Acaso pudo descubrir a alguna parejita que se escondía unos minutos detrás de un lentisco. Pero con los árboles fueron desapareciendo las excursiones familiares al cerro de Bellver, y Jovellanos nota la soledad, y escribe estas dolorosas palabras:

Yo no sé si alguna providencia quiso agravar mi infortunio, contemplando a mis ojos el horror de esta soledad; sé, sí, que al paso que caían los árboles y huían las sombras del bosque, le iban abandonando poco a poco sus inocentes y antiguos moradores. No ha mucho tiempo que se criaba en él toda especie de caza menor, que como contada entre los derechos del gobierno, y por lo mismo poco perseguida, crecía en libertad y además se aumentaba con la que, acosada en los montes vecinos, buscaba aquí un asilo. Abundaban sobre todo los conejos, cuya colonia, domiciliada aquí por don Jaime el

segundo, se había aumentado a par de su natural fecundidad. Solíalos yo ver con frecuencia al caer de la tarde salir de sus hondas madrigueras, saltar entre las matas, y pacer seguros en la fresca yerba a la dudosa luz del crepúsculo. Criábanse también muchas liebres, y alguna, al atravesar yo por la espesura, pasó como una flecha ante mis pies, huyendo medrosa de su misma sombra. El ronco cacareo de la perdiz se oía aquí a todas horas, y ¡cuántas veces su violento y repentino vuelo no me anunció que escondía sus polluelos al abrigo de los lentiscos! Desde que la aurora rayaba, una muchedumbre de calandrias, jilgueros, verderones y otros pajarillos salía a llenar el bosque de movimiento y armonía, bullendo por todas partes, picoteando en insectos y flores, cantando, saltando de rama en rama, volando a las distantes aguas y volviendo a buscar su abrigo so las copas de los árboles, y tal vez esconder en ellas el fruto de su ternura; y mientras la bandada de zancudos chorlitos, rodeando velozmente la falda y ladera del cerro, los asustaba con sus trémulos sonidos, el tímido ruiseñor, que esperaba la escasa luz para cantar sus amores, rompía con dulces gorjeos el silencio y las sombras de la noche, y enviaba desde la hondonada el eco de sus tiernos suspiros a resonar en torno de estos torreones solitarios. Usted comprenderá sin que yo se lo diga cuánto consolarían este desierto tan agradables e inocentes objetos; pero todos le van ya desamparando poco a poco, todos desaparecen, y sintiendo conmigo su desolación, todos emigran a los bosques vecinos, y abandonan una patria infeliz, que ya no les puede dar abrigo ni alimento, mientras que yo, desterrado también de la mía, quedo aquí solo para sentir ausencia y destino, y veo desplomarse sobre el mío todo el horror y tristeza de esta soledad (1987b, págs. 300-301).

Y añade: «¡Qué mucho, pues, que lo abandonen los hombres!» No los cazadores, a los que detesta, sino el «pueblo laborioso y pacífico».

Jovellanos ha conseguido transformar el castillo, el bosque, las gentes palmensanas, los habitantes habituales del bosque, conejos, liebres, pajarillos, en la gran metáfora de su soledad de prisionero y desterrado. Pocas veces en la literatura española un paisaje real se ha transformado tan claramente como en esta ocasión en la expresión directa de un estado de alma. Jovellanos acaso ha exagerado la realidad, pero ésta estaba allí, y él pudo hacerla metáfora perfecta de su soledad.

Por su entusiasmo por el goticismo, arte y vida política y social en su conjunto; por vivir directa, pero imaginativamente, la historia total del castillo en los siglos XIV y XV; por sentirse inmerso en ella; por establecer una relación directa entre el castillo y la naturaleza que le rodea; por hacer que esta naturaleza exprese su tremendo sentimiento de soledad; por todo esto, Jovellanos escribe en 1804 y 1807 una obra que está más cerca de la mentalidad romántica que de la mentalidad clasicista, mejor rococó, de su juventud, e incluso de la misma mentalidad ilustrada. Y esto sin abandonar algunos principios fundamentales de ambas etapas, como la descripción objetiva de la naturaleza, que llega a ser descripción científica, o la cuestión de la educación por medio de las prácticas sociales, de cara al ejercicio de las funciones peculiares de la nobleza.

Parece admirable que sea un hombre de más de sesenta años, preso como reo de estado, condenado sin juicio y sometido a unas condiciones que hubieran hecho desmoronarse al de mejor temple, el que esté abriendo nuevos horizontes, en línea con lo más avanzado de la Europa de su tiempo. Pero así es.

8.3.10. **Jovellanos, escritor de cartas. El *Diario*. La Memoria en defensa de la Junta Central**

Si tenemos en cuenta que la gran cantidad de cartas conocidas más aquellas que sabemos que fueron escritas, aunque no se conserven, son una parte pequeña de las que realmente salieron de la pluma de Jovellanos, no hay más remedio que admirarse. Y más si tenemos en cuenta que lo habitual era que las escribiera él mismo, incluso cuando se trataba de cartas que después pasaba a limpio su secretario. Las conocidas (incluidas las que le dirigieron a él) han ocupado en la edición crítica de Caso González cuatro volúmenes (*Obras completas*, II a V), con un total de 2.500 páginas. Las muchas autógrafas que todavía existen demuestran además que las escribe sin hacer apenas correcciones.

Lo primero que hay que poner de relieve es el valor biográfico de esta correspondencia y su importancia para el estudio de la obra y del pensamiento del autor, ya que además sobre algunos puntos delicados se expresa más claramente en las cartas que en los escritos oficiales. En aquellas encontraremos toda clase de asuntos, y en este sentido apenas es posible analizar ningún aspecto de la personalidad jovellanista sin acudir a las cartas, para completar o matizar lo que se deduzca de otras obras, o para conocer de verdad su manera de pensar.

Si la cantidad es impresionante, no admira menos el estilo epistolar de don Gaspar. Naturalmente, no es igual el de una simple esquila para invitar a alguien a comer que el de una larga carta en que contesta a algún asunto serio que se le plantea, ni el mismo cuando escribe a algún amigo íntimo que cuando se dirige a un ministro, aunque sea confidencialmente. Pero lo que sí hay que poner de relieve es que siempre, sea cual sea el plano de escritura, el estilo es cuidado, directo, preciso. Con frecuencia parece que Jovellanos ha elaborado la carta despaciosamente, corrigiéndola a fondo y, sin embargo, multitud de veces resulta fácil comprobar que le ha salido de una sentada y que ni siquiera la ha releído: los *lapsus calami* o los típicos errores de quien redacta aprisa lo demuestran. Cuando se trata de cartas a amigos íntimos es además frecuente encontrarnos con ironías y rasgos de humor. Si la utilización de fórmulas estereotipadas no es ningún defecto, en la correspondencia de nuestro autor es fácil observar la facilidad con que las modifica, adaptándolas a las circunstancias. Si para el género epistolar pudieran señalarse modelos, no me cabe la menor duda de que las cartas de don Gaspar ocuparían uno de los primeros lugares.

Lo primero que debe decirse del *Diario* jovellanista es que hay que entenderlo desde él mismo, desde lo que su autor pretendió que fuera. Criticar a don Gaspar porque sus anotaciones no sean unas *Confesiones* al estilo rusoniano,

como algún crítico ha dicho, es pedir que hubiera hecho lo que no tuvo la intención de hacer, y en consecuencia equivocar el enfoque del estudio.

Jovellanos, en principio, sólo escribe el *Diario* cuando viaja, lo que quiere decir que no aspira a otra cosa que a tomar notas de lo que ve o de lo que le informan, para que le sirva en su momento de recordatorio. Sólo cuando vuelve del viaje a Pajares, el 2 de diciembre de 1793, dice que «acaso se continuará [el *Diario*] para apuntar lo que sea respectivo al establecimiento de los estudios en el nuevo Instituto de Ciencias Exactas y Naturales». Efectivamente, el día 3 continúa las anotaciones, aunque incluye más cosas que las relacionadas con el Instituto. De todas formas, también la intención es la de redactar una especie de recordatorio, relacionado con su gran obra, que va a inaugurar un mes más tarde. Estos son los fines que persigue Jovellanos con su *Diario*, y no tenemos que buscar ningún otro.

Ahora bien, en esas anotaciones para recuerdo de datos que pueden interesarle algún día, hay bastante más que simples apuntes, porque, aun sin pretenderlo su autor, en ellos se manifiesta su profundo sentir en multitud de cuestiones, y de tal forma que no hay mejor retrato psicológico de Jovellanos que el que se deduce de los datos que pueden espigarse en el *Diario*.

Al mismo tiempo, el *Diario* es una fuente de primera mano para la biografía de Jovellanos y para la historia, en amplio sentido, de la época. En el primer sentido, el hecho de conocer día a día, casi hora a hora, lo que Jovellanos hace, no sólo nos permite conocer con detalle algunos datos concretos sobre su vida (por ejemplo, qué lee y qué opina de lo leído) y sobre la elaboración de varias de sus obras, sino que nos pone de relieve sus hábitos. En el segundo, al hacerse eco de lo que le cuentan de palabra o por escrito sobre los sucesos de la Corte española, e incluso de otras, nos aporta unos datos precisos sobre lo que Unamuno llamaba la intrahistoria, que son difíciles de encontrar en otros lugares.

El *Diario* es además muy rico en noticias de carácter artístico, social, económico y folclórico, acaso no bien explotadas hasta ahora. Y en medio de todo esto, encontramos acá y allá la reacción de Jovellanos ante muchas de ellas, lo que nos permite perfilar su pensamiento.

La técnica de redacción del *Diario* es muy diversa. Unas veces las anotaciones son directas e inmediatas; otras redacta por la noche sobre la base de lo que ha ido apuntando a lápiz al cabo del día; pero también a veces escribe o dicta al amanuense al cabo de varios días, en un largo descanso o al terminar un viaje. Estas diversas técnicas provocan estilos distintos, de los que hay que subrayar el que podríamos llamar telegráfico, que Necedal y Somoza han interpretado como frases de verbo implícito, pero que creo que son frases nominales, en las que ni sobra ni falta nada. Cuando dice: «Tarde paseo», la frase está completa, sin necesidad de intercalar ninguna coma²⁴.

²⁴ En 1808 Ceán Bermúdez, con poder de Jovellanos, rescata los papeles que le habían requisado en 1801, y entre ellos los nueve primeros cuadernos del *Diario*, que son los que Necedal prepara para su edición, pero que no publica, que aparecen por primera vez en 1915, y que después, por original preparado por Somoza, edita el Instituto de Estudios Asturianos en 1953-1954. Mientras tanto habían ido apareciendo los cuadernos restantes, desde el titulado por Somoza «Camino del destierro» hasta el breve folio del viaje de Cá-

La *Memoria en que se rebaten las calumnias divulgadas contra los individuos de la Junta Central del Reino, y se da razón de la conducta y opiniones del autor desde que recobró su libertad*, que tal es el título completo de la conocida como *Memoria de la defensa de la Junta Central*, es la última obra larga de Jovellanos.

El 31 de enero de 1810 la Junta Suprema Gubernativa del Reino entregaba el poder a la Regencia, creada por ella misma. Jovellanos obtiene permiso para trasladarse a Gijón a reponer sus mermadas fuerzas. Mientras tanto ambiciosos y calumniadores empezaron a acusar a los centrales de malversación de fondos y de delitos peores, sin respetar a nadie, ni siquiera al íntegro y generoso Jovellanos. Las mismas autoridades actuaron como si creyeran ciertas las acusaciones que circularon. Don Gaspar logró zarpar de Cádiz sin ser víctima del registro de su equipaje, como se había ordenado ya. Cuando la tormenta le arroja a las costas gallegas de Muros, tiene que sufrir nuevos atropellos de la Junta de Santiago. El 29 de marzo de 1810 él y Camposagrado envían un recurso a la Regencia, que no obtiene respuesta. Jovellanos, herido en lo más vivo, decide escribir la *Memoria*. Se emplea en ella en la segunda mitad de 1810 y comienzos de 1811. Hubo diversas dificultades para su impresión; pero en noviembre de 1811 estaba listo el primer tomo, la *Memoria* propiamente dicha, aunque no creo que Jovellanos, que muere a finales de noviembre, hubiera visto ningún ejemplar. El segundo tomo, en el que incluye 26 apéndices, con multitud de documentos, todavía tardó unos meses en editarse.

El mismo Jovellanos resume en la «Advertencia» el contenido:

He dividido esta *Memoria* en dos partes, destinando la primera a desvanecer las calumnias que divulgó la envidia contra los que compusimos la Junta Central, y la segunda a dar razón de mi conducta en la presente época. La primera parte subdividí en tres artículos, para probar, en el primero que no usurpamos ni abusamos del poder supremo; en el segundo, que ni malversamos ni pudimos malversar los fondo públicos; y en el tercero, que fieles a nuestro deber y a la patria, trabajamos por su defensa y su gloria con toda la lealtad y constancia que convenía a celosos magistrados y sinceros patriotas. Partí la segunda en otros tres artículos, exponiendo en ellos mi conducta y opiniones: primero, desde que recobré mi libertad hasta que fui nombrado para el Gobierno Central; segundo, desde la instalación de este gobierno hasta la instalación de la Suprema Regencia; y tercero, desde este punto hasta el día.

Todo esto lo expone Jovellanos en un estilo apasionado, vibrante, a veces un poco altisonante y retórico, cosa que se justifica por la amargura de ser una vez

diz a Muros, que integra Artola en su edición de la continuación de la BAE. El cuaderno X es curioso, porque aparece como diario de Lasaúca, el regente de la audiencia de Oviedo que le conduce a Barcelona, y que posiblemente es obra escrita entre los dos, y el cuaderno XII, que aparece como escrito por Miguel Martínez Marina, su amanuense en Bellver, y a quien sin duda le dicta.

más víctima de la envidia y de la injusticia, y del desagradecimiento de sus compatriotas.

Si la *Memoria* tiene un indudable valor biográfico, por otro lado es el mejor exponente de las doctrinas políticas de su autor. Creo que son impresionantes la mayor parte de los documentos que incluye en los apéndices, y la exposición que hace con su labor para dejar listo el proyecto de reunión de Cortes. Al fin, el que las había defendido en 1780, hacía casi treinta años, resultaba ser el presidente de la comisión que trabaja en este asunto.

A lo largo de estas páginas se ha tratado de presentar al lector lo que parece literalmente más valioso de la amplísima obra de Jovellanos. No es cuestión de extractar, ni siquiera en síntesis, las importantes doctrinas del conocido *Informe en el expediente de Ley Agraria*, de capital importancia en la evolución económica española durante el siglo XIX, y auténtico modelo de lengua siempre digno de ser leído por los estudiosos de la literatura. Como suele ocurrir a todo gran escritor, también él disponía de diversos registros, y era necesario ponerlo de relieve.

En todos ellos la prosa de Jovellanos puede presentarse como modélica; pero sobre todo se caracteriza por el dominio del lenguaje, por la precisión, por la contención retórica, al mismo tiempo que por la sonoridad y la total ausencia de ramplonería, lo mismo en el discurso más engolado que en la prosa familiar de las cartas o del *Diario*. El atractivo que tuvo para sus contemporáneos lo sigue manteniendo, y especialmente cuando expone ideas que están muy lejos de pertenecer a un pasado obsoleto. Acaso sea esto lo que más nos admira, su modernidad, cuando tantos otros buenos prosistas de la época son prácticamente historia.

8.4

Los libros de viajes y las utopías en el XVIII español

8.4.1. Viaje y mentalidad ilustrada

En un siglo en que los españoles tan poco acostumbrados estaban a escuchar elogios procedentes del resto de Europa, aquellos espíritus selectos que tuvieran acceso entre nosotros al *Emilio* de Rousseau debieron de quedar notablemente sorprendidos al leer en dicha obra la opinión de que los españoles eran, entre todas las gentes europeas, quienes mejor —esto es: más útil y metódicamente— sabían viajar; el elogio, en realidad, no dejaría de tener su lado amargo para muchos, pues el razonamiento de Rousseau partía de la base de que «como los pueblos menos cultivados son generalmente los más sabios, los que viajan menos viajan mejor». Difícil resultaría digerir tales paradojas, pero ahí quedaba el elogio: forzados de la necesidad, ajenos a frivolidades, los españoles «prestan toda su atención a lo que es verdaderamente útil». Así, «mien-

tras un francés corre a casa de los artistas de un país, un inglés hace dibujar alguna antigüedad, y un alemán lleva su *álbum* a casa de todos los sabios, el español estudia en silencio el gobierno, las costumbres, la policía, y es el único de los cuatro que de regreso a casa saca de lo que ha visto alguna observación útil para su país».

Y es que aunque el hecho social de viajar no sea, obviamente, fenómeno nuevo en el XVIII, no hay muchas otras épocas históricas que hayan concedido a los viajes tanta importancia como la que les asignó el Siglo de las Luces, ni gentes como las de la Ilustración que con más denuedo, y con más amplias expectativas, se hayan aprestado a realizarlos. Pero, naturalmente, para que del viaje se derive *utilidad*, valor supremo del momento, hay que saber viajar, hay que aprender a viajar, y a ello se dirigen los consejos y observaciones contenidos en el libro V del *Emilio*. Hay un viajar dieciochesco, un viajar «roussoniano», que no es el mero trasladarse de un sitio a otro: es fundamentalmente una vía de conocimiento y un medio para la formación del individuo.

Se ha dicho que el español viaja poco, que es poco aficionado a los viajes. Habría, desde luego, que matizar tales afirmaciones, y discutir las diferencias que hay entre la primera y la segunda de ellas, pero en cualquier caso rehuiríamos aquí todo planteamiento que pueda conducirnos al vidriosísimo terreno de los llamados «caracteres nacionales». Lo cierto es que en el siglo XVIII hay numerosas muestras de que los españoles no se mantienen al margen de esa sed de viajar, de ampliar por tal vía conocimientos y experiencias y conocer mejor al hombre, que es característica del momento. Y de ello, y más especialmente de su plasmación literaria, es de lo que aquí hemos de ocuparnos.

Así, en una obra que suele considerarse claro anticipo de planteamientos ilustrados, ese tratado para la educación de los hijos que es *El hombre práctico* de Francisco Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán-Núñez —publicado por vez primera en 1686, y significativamente reeditado en 1764 y 1787—, se defiende ya la necesidad de que los vástagos de familias principales llevan a cabo lo que se llamaba el *grand tour* por las Cortes europeas:

Lo más conveniente parece sería que luego que en la edad juvenil se hubiesen adquirido los conocimientos necesarios a un hombre práctico [...] pasase a los viajes que pareciesen más convenientes, con persona de mayor edad y de entero conocimiento del mundo, que en cada parte pudiese hacerle observar la constitución del gobierno, la creencia, el genio de la nación, las virtudes especiales de ella así en lo corporal como en lo espiritual, y de la misma manera los vicios y malos hábitos, las fuerzas naturales y terrestres, el comercio, los frutos de la tierra, los edificios considerables, y por último todo lo que pudiese instruir su ánimo en el mejor conocimiento de la parte que veía, pasando a hacer comparación entre cada una de estas cosas y las de la propia patria, a cuyo útil, como al de cada individuo, deben siempre mirar todos los conocimientos de las cosas humanas (1686, págs. 245-246).

Para calibrar en qué medida se adelanta a su tiempo el autor de estas líneas, nada mejor que compararlas con las que un nieto suyo, sexto conde del mismo título, embajador en París y biógrafo de Carlos III, escribe un siglo después en otra deliciosa obra de similares propósitos, la *Carta de don Carlos de los Ríos [...] a sus hijos* (1791). En este dieciochesco «arte de vivir» (Gutiérrez, 1983), el embajador Fernán-Núñez reitera los consejos de rigor: no debe viajar cuando se es demasiado joven, sino previamente pertrechado con los conocimientos y la educación que son necesarios al viajero (en este punto, el autor es inflexible: para evitar los viajes inútiles, y aun dañinos, «convendría poner en las fronteras de cada reino un tribunal en que se examinase a los viajeros antes de permitirles abandonar el suyo» [1791, pág. 99]); conviene hacerse acompañar de «un amigo fiel e instruido» (pág. 106), llevar un diario del viaje, comparar lo que se observa «con los usos y gobiernos de nuestro país, anotando lo que puede ser útil en él» (pág. 108), etc.

Entre un tratado y otro, las tomas de postura a favor de los viajes se repiten, y subrayan su importancia para la educación. Citemos, por ejemplo, al anónimo autor de una muy interesante *Carta del castellano de Avilés a un amigo suyo en Madrid* (1757), en la que se relata un viaje por Alemania y se describe en particular la Corte de Berlín. Concede el supuesto corresponsal que «los dos principales objetos de los viajistas son, por lo regular, el instruirse y divertirse» (1965, pág. 189), pero termina insistiendo en el aspecto formativo de los viajes, equiparable al de la lectura y complementario de él. Frente a otras «filosofías» viajeras, la del «castellano de Avilés» se nos presenta particularmente proclive a los aspectos «sociables», suavemente mundanos, del viaje:

La filosofía de giro y la de la lectura en el gabinete corren parejas; el trato de gentes, de militares expertos, de damas de espíritu, de hombres insignes en letras, en comercio, en política y en otros conocimientos, los motivos que para la honrada permitida ambición hacen nacer las mismas ocasiones de lucir, o a lo menos de evitar el corrimiento de la ignorancia, y en fin tomar una idea del mundo, que es su consecuencia, lo da el giro; el adquirir luces, fundarse principios, formar algún caudal de ellos, cultivar el conocimiento, limar las ideas, solidificar la instrucción, le toca a la lectura; ambas juntas se dirigen al mismo fin, ambas (en los límites del poder humano) abrillantan las potencias, arraigan el conocimiento de la virtud, despiertan los sentidos, afinan el buen gusto, adornan las prendas naturales, animan la justa emulación del verdadero mérito, enardecen el espíritu, ilustran la imaginación y la elevan, ennoblecen el pensamiento, perfeccionan el corazón; ambas forman el hombre útil, el quizás grande (*Ibid.*, pág. 193).

Ahora bien, «para aprovechar en los viajes (que debe ser el fin de ellos) es menester disponer los medios» (*Ibid.*). De ahí que varios manuales o guías para el perfecto viajero vean la luz en el XVIII. En 1759 sale de la imprenta valenciana de Benito Monfort un libro titulado en anteportada *Itinerario o método apodémico de viajar*, y en portada *Itinerario en que se contiene el modo de hacer con utilidad los viajes a Cortes extranjeras*; se trata de una traducción,

hecha por el abogado don Joaquín Marín, del correspondiente tratadito latino, el *Itinerarium, sive methodus apodemica peregrinationis praecepta exhibens* (Augsburgo, 1751) del benedictino alemán Olivier Legipont (*cit.* en Vilanou Torrano, 1984, pág. 207)²⁵. Similar finalidad persigue el *Compendio de observaciones que forman el plano de un viaje político y filosófico que debe hacerse dentro y fuera del reino en que nacemos, y luego por la Europa y demás partes de la Tierra*, de Vicente del Seyxo (Madrid, 1796). En la prensa periódica también es frecuente encontrar métodos o planes viajeros: puede leerse uno en el *Diario curioso* de Barcelona en 1772 (Sarraulh, 1957, pág. 345), otro, intitulado *Modo de viajar para sacar partido de los viajes*, en el *Diario de Madrid* de 1787, otro más en el *Diario de las musas* (Guinard, 1973, pág. 394); en el *Espíritu de los mejores diarios* se traduce del francés (1790) una disertación que se pregunta: «¿Pueden considerarse los viajes como un medio de perfeccionar la educación?» Pero el más madrugador de tales ensayos periodísticos, y también el más interesante, se debe a Clavijo y Fajardo, quien dedica al tema de los viajes toda una entrega (*Pensamiento XIX*, 1762) de *El Pensador*. Partiendo, como es frecuente en él, de un leve esbozo costumbrista (el autor ha asistido a una reunión de sociedad en que cierto individuo que viene de «correr Cortes» da muestras de no haber aprovechado en absoluto el viaje, y haber en cambio alimentado una actitud que hoy llamaríamos «esnob» hacia todo lo español), Clavijo pasa a la crítica de los viajes hechos a la ligera, frívolos, inútiles y hasta contraproducentes, para desembocar finalmente en la constatación de que «es necesario saber viajar» (*op.cit.*, pág. 173), y hacer las recomendaciones de rigor; que todo ello deba bastante a *The Spectator* es mucho menos sorprendente que los concretísimos ecos de Rousseau, teniendo en cuenta que el *Emilio* había aparecido sólo unos meses antes: «Si nuestros compatriotas —escribe Clavijo— supiesen que Platón y Pitágoras hicieron sus viajes a pie, observando en cada pedazo de tierra donde ponían las plantas las riquezas de la naturaleza, y que los viajeros de nuestra edad observan corriendo la posta y embutidos en un coche, bastaría esto para que desconfiasen de sus observaciones» (*Ibid.*, págs. 175-176); y el ginebrino: «Viajar a pie es viajar como Tales, Platón y Pitágoras. Me cuesta comprender cómo puede decirse un filósofo a viajar de otro modo, y a prescindir del examen de las riquezas que huella con sus pies y que la tierra prodiga ante sus ojos» (*cit.* en Guinard, 1973, pág. 393; Sarraulh, 1957, pág. 347 n.). Añádase que *El Pensador* acoge con escepticismo el que «los extranjeros atribuyan a nuestra nación y a la inglesa el talento de saber viajar más útilmente que las otras» (vol. II, pág. 175)²⁶.

²⁵ La traducción española incluye otras dos disertaciones de Legipont, una sobre el modo de ordenar y componer una «librería» y otra sobre el modo de organizar un archivo. En cuanto al adjetivo *apodémico*, es raro cultismo dieciochesco, derivado del griego, y significa «viaje fuera de la patria».

²⁶ En el *Emilio*, aunque los mayores elogios van dirigidos, como queda dicho, a los viajeros españoles, también se afirma que los ingleses se instruyen en el extranjero mejor que los franceses. Acerca de la influencia de Rousseau en Clavijo, véase Spell, 1969, págs. 30-33.

8.4.2. Libros y relatos de viajes

La pasión viajera del XVIII afectó, pues, a España, pero seguramente en medida menor que a otros países europeos. Las bibliografías inglesa y francesa sobre la cuestión, por ejemplo, son oceánicas, y si afectan a nuestro país es en tanto que objeto (destino o lugar de tránsito) de los viajes de los muchos «curiosos impertinentes» —por emplear la afortunada y cervantina expresión de Robertson (1988)— que entonces, como antes y después, la visitan. Ahí están para demostrarlo los repertorios clásicos de Foulché-Delbosc (1896) y Farinelli (1942-1944), o la antología de García Mercadal (1962). Como ha subrayado Batllori, la visión y la interpretación que de la España setecentista se tiene en Europa procede fundamentalmente de la lectura de libros de viaje; el grado de deformación que de ello hubo de derivarse ha sido señalado en muchas ocasiones, pues es evidente que muchos viajeros contemplaron la realidad española desde una óptica llena de prejuicios. Pero también es cierto que, en medio de tanta riqueza, hay otros que participan de la visión «simpática» que hará estragos entre los románticos; y que, en cualquier caso, la abundantísima producción extranjera de viajes por España no ha dejado de constituir un arsenal de noticias inagotable para los historiadores (especialmente para los más atentos a aspectos sociales, etnográficos, a la vida cotidiana, etc.), no menos que un rico filón de amenas lecturas.

Toda esa literatura de viajes por España no es obviamente, cuando está escrita por extranjeros, literatura española y, por tanto, no nos cumple aquí hablar de ella. Pero debíamos recordar su existencia, y tenerla presente, en cierto modo, como telón de fondo, pues entre las razones que moverán a nuestros propios viajeros estará no sólo la de emular a algunos incansables europeos, sino también la de desmentirlos. Los viajes de españoles por España perseguirán entre otros, efectivamente, un propósito apologético que es, por lo demás, muy de la época. Baste recordar la indignada reacción que provocó el *Voyage de Figaro en Espagne* (1784) del oscuro marqués de Langle, a quien Aranda, desde París, se ocupó de refutar (Ferrer Benimeli, 1972), o la repercusión de las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* (1759-1767) de Norberto Caimo, obra que está en el origen²⁷, como se sabe, del más importante viaje por España de todo nuestro XVIII, el de Antonio Ponz (tan preocupado, como ha señalado Ribbans, 1955-1958, 1987, por contrarrestar la imagen de España que difundían los viajes de extranjeros). «Un español que se propone viajar —escribe Clavijo en su ya citado ensayo—, además de las miras comunes a todo viajero sensato debe tener la de contribuir por su parte a borrar el bajo concepto que tienen de nosotros los extranjeros» (1762, pág. 165).

La recomendación de *El Pensador* valía tanto para los viajes al extranjero (cruzando los Pirineos, entrando en contacto con los focos de la cultura

²⁷ Más por sus carencias en lo relativo al inventario artístico del país que por sus críticas, contrapesadas por no pocos elogios. El mismo Ponz reconoce que entre todos los viajeros de fuera Caimo es acaso «el que mejor nos trata». Pero se había generalizado la idea de que nos atacaba cruelmente, como lo muestran estos versos de un bastante mediocre poeta: «Así el vago italiano / en sus modernos, pérfidos viajes / coteja el reino hispano / a una nueva colonia de salvajes» (Merás, 1797, II, pág. 241).

européa, los españoles más ilustrados contribuirían a ir corrigiendo la negativa visión que del país se tenía, al tiempo que aprovechaban para observar todo lo que entre nosotros resultara después digno de imitarse) como para los viajes interiores. Y es en estos últimos, cuando nos han sido plasmados por escrito, donde reside la principal novedad de la literatura viajera del XVIII español. Existían antes viajes más allá de nuestras fronteras, a tierras incluso muy lejanas, tocados de un característico espíritu aventurero que contrasta notablemente, por otro lado, con el de nuestros ocasionales turistas por la Europa dieciochesca. Pero nadie se había echado a recorrer los polvorientos caminos nacionales, a padecer las innumerables incomodidades de un viaje —y hasta los peligros que implicaban— con el solo propósito de contar lo que veía. Había habido, sí, cronistas complacientes en el séquito de reyes, de personajes de la alta nobleza o de embajadores que se desplazaban por la Península (y a ese género de relatos pertenecen algunos de los que ha estudiado Gómez de la Serna, 1974, págs. 16-70, 164-170), pero los agasajos que con motivo del paso de tan ilustres personajes se producían poco tenían que ver con la situación de la España real. El viaje dieciochesco por España inaugura, bien que en un plano literario que hay que reconocer modesto, la serie de descripciones amorosas, y a veces hasta doloridas, de la realidad del país, iniciando así una línea que, salvadas muchas distancias —especialmente en lo que concierne a la percepción del paisaje—, alcanza su culminación en los noventayochistas.

Para obtener una visión de conjunto acerca de los viajes de españoles en el XVIII son sumamente útiles los trabajos de G. Gómez de Serna (1974), Helman (1953) y Morales Moya (1988), además de unas páginas de Sarrailh —quien, tras ocuparse en su libro de «El extranjero en España» (1957, págs. 290-338), pasa a tratar de «El español en el extranjero» (págs. 339-374) y más adelante de los viajes de españoles por España (págs. 388-393)— y otras de Enciso (1987). Gracias a ellos y a un número creciente de aportaciones de carácter más monográfico (especialmente valiosa, y rica en detalles bibliográficos, es la de Fabbri, 1986) se ha ido configurando un repertorio bastante nutrido de relatos de viajes españoles.

Ahora bien, en relación con dicho repertorio es preciso señalar que muy pocos de esos relatos gozaron entonces de la difusión de la imprenta. Naturalmente, no todo viaje efectivamente realizado se traduce en un texto escrito. Pero de los muchos en que tal circunstancia sí se da —e independientemente de la forma que el relato adopte—, sólo un número bastante reducido dieron lugar a auténticos «libros de viajes». Muchos otros, por diversas circunstancias, entre las que no es desde luego la menos frecuente la voluntad del propio autor, quedaron inéditos, y ha sido la erudición posterior la que ha ido rescatándolos. Hay, por tanto, más «relatos de viajes» que «libros de viajes» en la literatura española del XVIII, y ello ha de tenerse muy en cuenta a la hora de valorar la extrema sequedad expresiva de algunos de ellos, propia del mero diario o itinerario para uso personal, o del informe al superior jerárquico que dispone el viaje. La conciencia del género y la intencionalidad literaria eran indudablemente menores entre los autores españoles que en otros países europeos (Marañón señaló que el punto flaco de la literatura española está en los viajes, las memorias y los epistolarios). Por eso produce admiración el sostenido empeño de don Antonio Ponz

en ir sacando, uno a uno, los dieciocho tomitos de su *Viaje de España*, y los dos de su *Viaje fuera de España*. Tal determinación sólo es comparable —ya a comienzos del XIX— con la de Joaquín Lorenzo Villanueva por publicar las cartas de su hermano Jaime, que constituyen el no menos monumental *Viaje literario a las iglesias de España* (1803-1852), o con la del aristócrata chileno. Don Nicolás de la Cruz y Bahamonde por dar a luz los catorce tomos en diez volúmenes de su *Viaje de España, Francia e Italia* (1806-1813). Frente a esto, los viajes que hoy conocemos de Jovellanos, de Moratín, de Viera y Clavijo, de Iriarte, de Campanes, de Antonio de Zamora, de Sarmiento, de Flórez, de Pérez Bayer, han sido publicados mucho después de la desaparición de sus autores. Otros se han descubierto en fecha muy reciente: es el caso del viaje por Europa del marqués de Ureña, recientemente aparecido en edición completa (Pemán Medina, 1992; véase también el resumen que encontró y publicó P. Demerson, 1985). Otros, como el *Itinerario geográfico, histórico, crítico y litúrgico de la España, Francia, País Bajo y gran parte de Alemania*, de Diego Alejandro de Gálvez, del que se conservan tres manuscritos, a pesar de haber merecido cierta atención por parte de algunos investigadores, que lo han citado con generosidad o han publicado algún fragmento (Aguilar Piñal, 1961; Lope, 1978, 1982b, 1984), siguen inéditos en su conjunto. Otros, en fin, de los que duermen en bibliotecas o archivos, apenas han sido objeto de una rápida noticia —caso del viaje de Valencia a Bruselas en 1732 del caballero vizcaíno don Juan de Arenas y Aroztegui—, o siguen completamente olvidados —por ejemplo, los diversos viajes por España de don Carlos de Beramendi y Freire—. Caso en verdad paradójico es el de los viajes de Félix de Azara por la América meridional, publicados en francés por C. A. Walckenaer en 1809, y para los que hoy, si se desea leerlos en la lengua del autor, hay que servirse de la retraducción española (1934). Y no es menos paradójico el hecho de que el gran Jovellanos, en el prólogo a sus *Cartas del viaje de Asturias*, hable de la necesidad de hacer públicas las «descripciones» de viajes, por la utilidad general que de ellas se deriva: él pensaba hacerlo así cuando redactaba tal prólogo, pero, como explica su más reciente y cuidadoso editor, el profesor Caso González (1981, I, págs. 16-17), fue posponiendo la decisión de dar la obra a la imprenta, y a partir de un determinado momento sus circunstancias biográficas hicieron definitivamente imposible que la viera publicada.

Una serie de constantes se nos presentan también en la motivación de los viajes. Ya nos hemos referido a la costumbre del *grand tour*, del viaje formativo por Europa; uno de ellos dio lugar a un par de relaciones de Viera y Clavijo, que acompañó como preceptor al hijo del marqués de Santa Cruz. Muchas otras veces, el viaje está promovido y patrocinado desde el poder o desde alguna alta institución: es sabido que a partir del reinado de Fernando VI se impulsa una política de viajes que incluye desde estancias en el extranjero para jóvenes promesas nacionales hasta costosas expediciones científicas, pasando por la captación de destacados especialistas extranjeros. También se subvencionan viajes por España y, en ocasiones, el patronazgo gubernamental del viaje tiene un clarísimo trasfondo político: así, la misión de reconocimiento de los archivos eclesiásticos que fue encomendada a Burriel y Pérez Bayer (Simón Díaz, 1950) se debía, más que a celo desinteresado por la investigación histórica, al deseo de encontrar apoyo documental y erudito a la política regalista, con vistas a las negociaciones

con Roma. Incluso detrás de viajes más resueltamente «turísticos» —y téngase en cuenta que la palabra *tourist* nace en inglés en 1780— puede verse la mano del Estado, en forma de pensión o bolsa de viaje de más o menos difusa justificación: ahí están, por ejemplo, los viajes de Moratín por Inglaterra e Italia, que Leandro nunca hubiera podido realizar sin la protección de Godoy.

El dirigismo político-cultural en muchos viajes, su dependencia directa de la política reformista a la que sirven son, por tanto, evidentes. Con todo, también se da el viaje surgido del íntimo impulso indagador y el amor a la tierra, móviles del laborioso Sarmiento en sus dos viajes por Galicia (1745 y 1754-1755). Otras veces, negocios de índole privada dieron lugar a largos periplos que, afortunadamente, alguien decidió poner por escrito: es el caso del viaje de don Diego Alejandro de Gálvez, motivado por la necesidad de efectuar unas informaciones de legitimidad en Flandes con vistas al nombramiento de cierto personaje como canónigo magistral de la catedral de Sevilla, o de la increíble peregrinación de un oscuro párroco de la iglesia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera hasta Roma para solventar ante el Tribunal de la Rota un litigio de preeminencia que enfrentaba a su feligresía con la de la otra parroquia de Arcos, la de San Pedro; viajes como estos, lógicamente, debió de haber muchos, pero pocas veces sus protagonistas llevaron un puntual diario de sus correrías como lo llevó aquel párroco, Clemente Antonio de Baena, a quien Fabbri (1985a) ha llamado, muy expresivamente, *il viaggiatore insonne*, y menos aún tales diarios han llegado hasta nosotros merced a la curiosidad de algún erudito, como el que en aquella localidad gaditana, en 1893, dio a la imprenta, con el título *De Arcos a Roma en 1761*, el diario de Baena. En fin, puede darse —pero es lo menos frecuente— el viaje de puro recreo, distracción y descanso, como el que realiza a la Alcarria, y nos cuenta, Tomás de Iriarte.

8.4.3. Formas del relato de viajes

Aspecto que apenas ha sido abordado por la crítica, y que merecería por ello detenido análisis, es el de los diferentes moldes formales en que el relato de viaje se vierte, moldes que obviamente condicionan el carácter del mismo y que por otra parte guardan estrecha relación con los propósitos del autor, el destinatario o destinatarios del texto (cuando los hay: puede tratarse de anotaciones para uso íntimo), etc. Examinemos cuáles son los principales.

Algunos viajes adoptan la forma de *diario*, combinada con otra que es privativa del género, el *itinerario*; el relato se articula en torno a ese doble hilo conductor, cronológico y espacial, en el que se insertan en mayor o menor número descripciones, vivencias, reflexiones, anécdotas...; en ocasiones lo que ha llegado hasta nosotros es un mero inventario acumulativo de lo que el viajero encuentra a su paso, pero ello suele deberse, como ya hemos apuntado, a que se trata de diarios personales no destinados a la imprenta. Si el laconismo extremo puede en ocasiones hacer enojosa la lectura, otras veces —piénsese en los *Diarios* de Jovellanos, salpicados por lo demás de delicados excursos descriptivos o reflexivos— puede resultar encantador. El diario de viaje, naturalmente, se nos presenta en primera persona, salvo en algún caso excepcional: así, los viajes del

P. Enrique Flórez, atentos especialmente a los intereses de un «anticuario», nos son conocidos gracias a las anotaciones de su biógrafo, el P. Francisco Méndez, quien relata los desplazamientos de su maestro en tercera persona o, cuando le acompaña, en primera persona del plural (Méndez, 1860, págs. 165-332; un único itinerario escrito por Flórez es el *Viaje desde Madrid a Bayona de Francia... en el año de 1766*, págs. 209-259).

Forma muy frecuentemente adoptada por el viaje es la de la *carta*. Los cinco tomos de *Cartas familiares* del abate Juan Andrés a su hermano Carlos, que se encargó de publicarlas en Madrid (1786-1793), constituyen uno de los más completos conjuntos de viajes por la Italia del XVIII (Domínguez Moltó, 1978, págs. 91-121); las cartas del *Viaje literario a las iglesias de España* de Jaime Villanueva también están dirigidas a su hermano, editor y anotador, Joaquín Lorenzo; las *Cartas del viaje de Asturias* de Jovellanos van dirigidas a Ponz, pues fueron escritas para satisfacer una petición de éste. No se trata en estos casos, sin embargo, de cartas privadas: el procedimiento epistolar se adopta en ellas como artificio, con propósito más o menos decidido de que lleguen al público lector; detrás del innominado «amigo» a quien se dirigen las cartas del mismo *Viaje* de Ponz se ha supuesto que estaría Campomanes (*cit.* en Rivero (ed.), 1988, I, págs. 62-63), pero es evidente la voluntad del autor de que sus cartas sean «abiertas», destinadas al público todo.

Y retrocediendo en el tiempo podemos recordar aquí, pues también adopta el mismo molde formal (por más que no sea propiamente un libro de viajes: carece de itinerario o desplazamiento, y ofrece tan sólo una descripción «estática» de la Corte) la *Carta del marqués de la Villa de San Andrés y vizconde de Buen-Paso respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid*, obra extensa y peculiarísima que fue impresa clandestinamente (c. 1745) y cuya primera parte, que es la de mayor interés, ha sido reeditada por Cioranescu (1983) con el título de *Madrid por dentro*. Su autor, don Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, fue un aristócrata canario con ribetes de libertino, de trayectoria vital extraordinariamente agitada, y salpicada de conflictos con la Inquisición; y su obra traza, en un estilo intensamente deudor del Barroco, una visión fuertemente crítica, en ocasiones irreverente, de la vida en la Corte (*cit.* en Domínguez Ortiz, 1973), contemplada desde el peculiar distanciamiento que a Hoyo confiere su condición de isleño. Añadamos, para confirmar sus aficiones viajeras y su gusto por el molde epistolar, la mención de una *Carta de Lisboa* del propio vizconde, rescatada del olvido gracias a la linda edición que de ella ha procurado M. Pérez Corrales (1986).

El hecho de que muchos viajes del XVIII sean resultado o consecuencia de un encargo oficial hace que adopten el molde y el tono de un *informe*. A instancias de la Academia de la Historia y por Decreto dado en noviembre de 1752, don Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, fue el encargado de realizar un viaje por los archivos de España para recopilar, paralelamente a la misión que coordinaba Burriel en el terreno de la historia eclesiástica, los documentos (o «monumentos», como entonces se decía) referentes a la historia civil. Bastantes años después, y pese a que la caída de Ensenada vino a suponer la suspensión de la ayuda oficial, Valdeflores rendirá cuentas de su misión en la *Noticia del viaje de España* (1765). Tras unas interesantes «Empresas literarias del reinado de

Fernando VI» ampliamente utilizadas por Gómez de la Serna (1974, *passim*), lo único que hay propiamente de viaje en este informe es la indicación del itinerario seguido (págs. 16-18), pues el resto lo dedica el autor a exponer el plan que se había trazado para su «expedición literaria» y otro «Plan de la Historia general de España» que era, según él, imprescindible soporte científico del viaje²⁸; echamos de menos, en cambio, precisamente aquello que el propio Velázquez se ufana de omitir: «todas aquellas fútiles y por consiguiente fastidiosas menudencias a que ordinariamente dan los viajeros un lugar muy distinguido en sus narraciones» (pág. 36). Carácter y tono de informe tienen también los dos viajes conservados de Campomanes, uno a Extremadura en 1778 y otro a las Sierras y a Castilla la Vieja en 1779, publicados respectivamente por Rodríguez Amaya (1948) y por Artola (1980); señala este último el «lamentable laconismo» (pág. 333) de tales informes del fiscal del Consejo de Castilla —lo que no impide, naturalmente, que tengan notable interés para el estudio de los planteamientos reformistas del autor, ni que aporten multitud de noticias menudas— y apunta que debieron de leerse ante «los ministros de distintas salas», incluso con posible presencia de público (pág. 327)²⁹. Ejemplo de increíble laboriosidad es el de Francisco de Zamora, quien, al ser nombrado alcalde del Crimen en Cataluña, decidió hacer hasta siete viajes por toda la provincia (1785-1790) para desempeñar mejor su misión; ello suponía «andar por montes y valles, de pueblo en pueblo, preguntando a quien teme responder, observando para que no le engañen con las respuestas, apuntando de día para formar el diario la noche, dormir poco, comer mal y gastar mucho, sin ningún auxilio del rey ni del público...» (*cit.* en Helman, 1953, pág. 627); este funcionario, cuyos diarios de viaje por Cataluña han esperado dos siglos para ser editados (Boixareu, 1973), era en verdad infatigable, y debió de seguir en la brecha, pues en 1796 le escribe a Jovellanos lo siguiente:

Concluida mi comisión de visitar los ejércitos, voy a acabar el viaje de España. Ahora haré el de Andalucía, Portugal y Extremadura, y después volveré a Madrid, descansaré aquí un poco tiempo y emprenderé el de Galicia y Asturias, con tanto más gusto cuanto que veré a usted si permanece ahí [...] ¡Cuánto hay, amigo mío, que remediar, y cuánta facilidad para hacer feliz al pueblo español! (Jovellanos, 1984-1989, III, págs. 190-191).

Pocos textos expresarán mejor que este el nexo que une las tareas de los viajeros al reformismo de la Ilustración. Hay obras alentadas por ese mismo espíritu que, aunque no presenten los rasgos itinerantes propios de viaje, consisten en informes derivados de uno de ellos. Es el caso del *Proyecto económico* del irlandés

²⁸ La empresa de Velázquez, superior desde luego a sus fuerzas, dio algunos frutos, pero no todos los apetecidos. A finales de siglo encontramos que don Manuel Abella redacta y presenta a Godoy un proyecto de viaje muy similar, la *Noticia y plan de un viaje para reconocer archivos y formar la colección diplomática de España* (1795).

²⁹ Los dos viajes de Campomanes han sido también analizados, a partir de copias manuscritas conservadas en la Academia de la Historia, por Ford Bacigalupo, 1979, quien parece desconocer la previa publicación del de Extremadura por Rodríguez Amaya.

Bernardo Ward, al que Fernando VI le encomienda en 1750 un viaje por toda Europa con objeto de estudiar los adelantamientos de otros países en la agricultura, la industria y el comercio, con vistas a su aplicación en España; el viaje duró hasta 1754, y el *Proyecto* estaba terminado en 1762, aunque su publicación, por fallecimiento del autor, no se produjo hasta 1779.

También era irlandés y también estaba comisionado por el gobierno don Guillermo Bowles, autor de uno de los mejores libros de viajes por España de todo el XVIII, aunque su título, *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España* (1775), no revele el verdadero carácter de la obra. Bowles vino a España en 1752 para reparar la mina de Almadén, y en nuestro país se quedaría ya para siempre; aquel servicio —explica en la dedicatoria de su libro a Carlos III— «me fijó al de esta Corona desde entonces, y me proporcionó visitar la mayor parte de las Provincias de España y recoger una multitud de observaciones de Historia natural con el fin de publicarlas algún día». El resultado es un libro de «encantadora sencillez» (Sarriailh, 1957, pág. 326), una obra tal que «por ella sólo —escribió Sempere— puede formarse un concepto más seguro de nuestro país que por las infinitas relaciones equivocadas con que varios viajeros y autores de Geografía han obscurecido esta parte de la Historia general».

Otro científico y otra obra que no podemos dejar de mencionar, por más que en el título de ella no aparezca tampoco la palabra «viaje», son Antonio José Cavanilles y sus *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reino de Valencia* (1795-1797). El gran botánico plasma en esta obra monumental el resultado de un viaje de tres años por Valencia, inicio de la misión que de orden del rey le había sido encomendada: la descripción de todas las plantas que crecen en España; Cavanilles pensó que sus viajes serían más útiles «si a las observaciones botánicas añadía otras sobre el reino mineral, la geografía y agricultura» (1795, pág. 1), y el resultado es, por tanto, también aquí el de un viaje de muy amplio espectro, atento a todos los aspectos que en el título se indican: una obra, en suma, que convierte a Cavanilles en eminente precursor de la geografía humana (Sarriailh, 1957, pág. 393).

8.4.4. Variedad temática

En su estudio sobre los viajes de la Ilustración, Gaspar Gómez de la Serna (1974, págs. 78-81) ensayó una clasificación temática de la que casi todos los demás estudiosos del tema se han hecho eco. Distingue en ella los siguientes tipos de viajes: viajes económicos, viajes científico-naturalistas, viajes artísticos, viajes histórico-arqueológicos y viajes literario-sociológicos; por su parte, Morales Moya cree que conviene añadir a la lista «el *viaje más rigurosamente político*» (1988, pág. 18), y Olaechea propone asimismo la adición de los «viajes políticos» y de los «viajes pintorescos» (1985b, pág. 23). Los problemas vienen a la hora de encajar en un grupo u otro los textos que tenemos. Así, el clasificar entre los viajes científico-naturalistas los de Sarmiento, o entre los económicos el de Bowles —como hace Gómez de la Serna—, parece desorientador, pues el benedictino está tan atento a las especies vegetales que descubre por tierras gallegas como a

las inscripciones o a cualesquiera otros monumentos del pasado, y el viaje de Bowles, que en efecto atiende a problemas que afectaban al desarrollo económico del país, se planteó en principio como mineralógico, por lo que no se le puede negar carácter «científico-naturalista». El viaje de Ponz es, en efecto, predominantemente artístico, pero se ha insistido con razón en la importancia de sus observaciones socioeconómicas (J. de la Puente, 1968), y uno de los temas que obsesionan al abate es el de los árboles, que desearía más abundantes en el paisaje español. ¿Cómo distinguir, además, el viaje artístico del viaje histórico-arqueológico? ¿Y el económico del político? ¿Qué entender por «viaje literario», cuando el de Villanueva se llama así y atiende predominantemente a las iglesias? El mismo Gómez de la Serna se ve obligado a incluir alguno de los viajes que menciona en más de un grupo. Por útiles que las clasificaciones resulten, estimamos que en esta ocasión están abocadas al fracaso. No hay forma de poner límites a la *curiosidad* de los ilustrados, ni tampoco a su sentido práctico. Fueran «anticuarios» quienes se pusieran en camino —esto es, eruditos interesados por la arqueología, la epigrafía, la numismática, el arte, la historia—, fueran hombres de ciencia (y recuérdese que a unos y a otros abrazaba la condición de «literatos»), fueran servidores del Gobierno, pronto comprendieron todos ellos que su misión debía traspasar los límites de su respectiva especialidad. Ya lo hemos visto en la declaración que hacía Cavanilles, y pueden recogerse otros muchos testimonios de la misma actitud práctica. Uno bien elocuente es el de los comisionados por el Ministerio de Marina para levantar mapas de las costas de España; estando en el desempeño de su misión en las Baleares, percibieron que al tiempo que recogían datos sobre el litoral podían de paso extender sus miras a la descripción geográfica de los países inmediatos a las costas, con lo cual, como para el desempeño de la comisión dada por el Ministerio de Marina para formar las cartas de las costas era necesario recorrer los montes y sitios inmediatos a ellas, les pareció a los señores oficiales comisionados que sería mucho más útil su comisión extendiendo sus tareas a las descripciones de los pueblos marítimos; y téngase en cuenta que ello suponía para los oficiales de la Marina hacer observaciones particulares acerca de la población, agricultura y comercio de las cuatro islas. El resultado fue la *Descripción de las Islas Pitiusas y Baleares* (1787), redactada casi en su totalidad por José Vargas Ponce.

Casi puede decirse de todo viaje dieciochesco, pues, que, aunque nazca con un propósito más o menos restringido, tiende a convertirse en «viaje total». No otro carácter tienen los viajes de Jovellanos, por ejemplo, en los que, como ha observado Morales Moya, está todo: la geografía y la geología, la agricultura y la ganadería, las industrias y fábricas, los mercados, las obras de arte, los archivos y sus documentos, el folclore y las costumbres populares... (1988, págs. 22-24).

Es desigual, por otra parte, el grado de importancia y de calidad literaria de los diferentes viajes hasta aquí mencionados. Al frente de ellos hay que colocar, obviamente, el *Viaje de España* de Ponz, y tanto por una como por la otra, pues si Menéndez Pelayo lo ensalzó diciendo de él que era, más que un libro, «una fecha en la historia de nuestra cultura», pero tachando por otro lado su estilo de «rudo y desaliñado», la forma de sus cartas de «indigesta», cometió al hacerlo, en nuestra opinión, notoria injusticia, acaso explicable por los prejuicios que en punto a estimación literaria de las obras dieciochescas aquejaban a don Marce-

lino. El *Viaje* de Ponz es mucho más que un inmenso catálogo del patrimonio artístico español salpicado de críticas al «churriguerismo»: la gran variedad de temas que en él se abordan, la alternancia de pasajes descriptivos con reflexiones sobre la realidad observada, encuentros con otros viandantes, refutaciones de algún viajero extraño, descansos en las posadas, etc., unido todo ello al manejo de una prosa sencilla y directa, eminentemente vehicular, hacen de la obra una de las de más amena lectura de todo el XVIII español³⁰. Otro tanto puede decirse del *Viaje fuera de España* (1785), relato de un rápido periplo por Francia, Inglaterra, Holanda y Bélgica emprendido por el autor con «fundadas esperanzas de sacar algún provecho para su nación» (1988, pág. 15); para el análisis de sus diferentes etapas sólo podemos aquí remitir a la parte tercera del libro de J. de la Puente (1968, págs. 215-318) y a las monografías que se le han dedicado (Hilton, 1936; Romero Tobar, 1989).

Dentro del mismo ámbito del interés específicamente literario, y por acercarse no ya sólo a la fórmula del «viaje total» —atento a las diversas facetas de la realidad en torno—, sino a la del «viaje vital», aquel que alcanza a comunicarnos trozos de vida (de la vida de quien lo escribe y también de la vida de los pueblos), destacan en el conjunto de la literatura viajera de nuestro setecientos los textos diarísticos de Moratín y de Jovellanos, y no menos las relaciones de Viera e Iriarte.

Nótese que ninguno de esos textos fue publicado en su momento, aunque Viera acaso escribió el suyo por La Mancha con intención de darlo a la imprenta, pues lleva por subtítulo «Adición a la *Historia general de los viajes* que sale en el *Diario de Madrid*»³¹; en cualquier caso, se percibe en el relato de esta excursión a Valdepeñas, Santa Cruz de Mudela y El Viso (feudos de los marqueses de Santa Cruz, de cuyo hijo, como sabemos, era ayo el escritor canario) un alto grado de elaboración literaria —está cuajado, por ejemplo, de referencias cervantinas—, que, unida a la ausencia de esa visión excesivamente economicista de otras relaciones de viaje, da a esta una frescura y amenidad inusitadas (*cit.* en Helman, 1953, págs. 627-629). Bastante más esquemáticos son los itinerarios europeos del propio Viera, publicados en 1848-1849, aunque no falten en ellos observaciones jugosas (*cit.* en Romeu Palazuelos, 1981, págs. 46-48, 52-56), como la relativa a una sesión pública de la Academia de Ciencias en París con presencia de Voltaire. En cuanto al apacible *Viaje a la Alcarria* del otro autor canario, don Tomás de Iriarte —un viaje por motivos de salud, o «higiénico», como lo llama Cotarelo (1897, pág. 240)—, es en realidad una carta a su amigo el marqués de Manca, y comparte con el viaje manchego de Viera la visión suavemente irónica de la realidad. En Gascuña, término de su trayecto, observa complacido, como buen ilustrado, que funcionan más de sesenta telares, y comenta: «Pudiéramos contentarnos con que estuvieran como este pueblo las dos terceras partes de los de España» (1976, pág. 78); en Alcalá se fija en los principales monumentos, pero sólo esboza una descripción de los mismos, interrumpiéndola con este sig-

³⁰ Con el título de *Descrizione odepórica della Spagna* publicó Antonio Conca en 1793-1797 una refundición del *Viaje* de Ponz; véase Batllori, 1966.

³¹ Para dicho viaje y el de Iriarte por la Alcarria contamos hoy con una útil edición conjunta de Cioranescu, 1976.

nificativo quiebro: «Pero dejemos esto para el amigo Ponz» (1976, pág. 74). Y es que el propósito de la breve y deliciosa relación de Iriarte no es otro que el de captar la vida. Valga una muestra para probar que lo consigue:

En Aranzueque hay un mesón nuevo con buenos cuartos, pero no había qué comer. Para pasar el tiempo hasta mediodía, me fui a tocar el órgano de la iglesia, que no es malo. El sacristán quedó tan prendado de mi sobresaliente habilidad, que me envió de regalo unos peces que había pescado aquella mañana. El mismo sacristán es maestro de niños, y la escuela es la misma iglesia, en la cual, sin respeto alguno al sagrado, se bajan los calzones a los niños y se alzan las faldas a las niñas para zurrarlos cada y cuando que es menester. El cura de este lugar es un gigante que ganaría mucho dinero en Madrid, si se dejase ver a real de plata la entrada. Yo le llego escasamente al hueso *esternón*, y su corpulencia corresponde a la altura, pues será poco menos gordo que el duque de Osuna. Me he alegrado de haber visto este patagón (*Ibíd.*, pág. 75).

En cuanto a los viajes de Moratín, hay unanimidad en considerar que integran, junto con los otros escritos de cuño personal rescatados en las *Obras póstumas* de 1867, lo mejor y más atractivo de la producción en prosa del gran comediógrafo. Pero hasta hace muy poco no han empezado a lograr la fortuna editorial y la atención anecdótica y crítica que merecían: hoy disponemos ya de la durante muchos años esperada edición del *Viaje a Italia* que ha publicado la profesora Belén Tejerina (1991), edición que mejora notablemente el texto publicado en su día por Hartzenbusch³²; en cuanto a las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, han sido pormenorizadamente publicadas y desmenuzadas por Ortiz Armengol (1985), y editadas en forma más accesible, aunque no enteramente satisfactoria, por A. Rodríguez-Fischer (1992). Naturalmente, los viajes moratinianos trazan un relato que es paralelo y complementario del que se nos ha conservado en el peculiarísimo *Diario* y en el *Epistolario* de don Leandro, ambos ejemplarmente editados por Andioc (1968, 1973).

Las *Apuntaciones* son, como el mismo nombre indica, un conjunto fragmentario de notas de viaje, correspondientes al que Moratín, tras un fugaz paso por el París revolucionario, realizó por Inglaterra en 1792 y 1793. En agosto de este último año, evitando pasar por Francia, se dirige a Italia, y nos deja de todo su recorrido —hasta que regresa a Madrid en febrero de 1797, tras una travesía desde Génova a Algeciras— ese relato impar que es el *Viaje a Italia*. Tanto en él como en las *Apuntaciones*, la mirada de Moratín es ya la del periodista o el corresponsal moderno atento a captar la psicología de un pueblo, al tiempo que nos transmite sus personales vivencias. Cuando nos enumera los veintidós adinículos que en toda casa de Inglaterra se precisan para servir el té, cuando se asombra de la procaz osadía de las caricaturas políticas inglesas, cuando nos describe la abigarrada fauna humana de Nápoles (*lazzaroni*, meretrices, alcahuetes, eclesiásticos...), cuando nos habla de sus encuentros con literatos ilustres o de los

³² Véanse para los problemas textuales de la obra, Tejerina, 1973-1974, 1980. La ed. 1988 del *Viaje de Italia*, con prólogo de J. Doval, deja mucho que desear.

museos, bibliotecas y, sobre todo, teatros que visita —con España, siempre, al fondo en el recuerdo³³—, Moratín nos deja algunas de las mejores páginas en prosa de todo el XVIII: un ejemplo de lo que la prosa española *pudo* ser, de lo que las páginas amarillentas de esos diarios de viaje que otra mano llenó de tachaduras podrían haber legado a los escritores del siglo siguiente, si no hubieran quedado sepultadas en el olvido.

La aportación de Jovellanos, en fin, a la literatura viajera del setecientos no reside solamente en las ya mencionadas *Cartas del viaje de Asturias* (recientemente se ha descubierto la *Carta quinta*: Sánchez Gómez, 1991), sino también en una parte sustancial de sus *Diarios*. Un rasgo destacaremos en ellos, precisamente por lo infrecuente en el resto de las obras a que nos hemos referido: el sentimiento de la naturaleza y del paisaje. Ángel del Río señaló la impregnación rusioniana que en el asturiano hubo de producir la lectura de *Las confesiones*; aunque el libro, en conjunto, le mereciera un juicio poco favorable, Jovino «va dejándose penetrar por la sensibilidad exaltada del ginebrino ante los paisajes solitarios y románticos» (Jovellanos, 1953, pág. 44), sale varias tardes a pasear con el libro bajo el brazo y, una de ellas (30 de julio de 1794), anota:

No puedo echar de mi memoria la situación de *Santa Catalina* en la noche de ayer. La dudosa y triste luz del cielo; la extensión del mar, descubierta de tiempo en tiempo por medrosos relámpagos que rompían el lejano horizonte; el ruido sordo de las aguas, quebrantadas entre las peñas al pie de la montaña; la soledad, la calma y el silencio de todos los vivientes hacían la situación solemne y magnífica sobre toda ponderación. En medio de ella interrumpió mis meditaciones el *¿Quién vive?* de un centinela apostado en un pórtico de la ermita, el cual, oída la respuesta, echó a cantar en el tono patético del país, y esta única voz, de que yo me alejaba poco a poco, contrastaba maravillosamente con el silencio universal. ¡Hombre!, si quieres ser venturoso, contempla la Naturaleza y acércate a ella; en ella está la fuente del escaso placer y felicidad que fueron dados a tu ser (*Ibíd.*, págs. 467-468).

Abstengámonos de etiquetas. Lo cierto es que estas líneas nos revelan que un nuevo tipo de viajero va sustituyendo al viajero ilustrado. El título que un oscuro autor de esos años, Bernardo María Calzada, pone a un libro por él traducido del francés, lo expresa perfectamente: *El viajador sensible*³⁴. Jovellanos vibraba ante un paisaje agreste y solitario como el de Santa Catalina, pero también,

³³ He aquí una muestra breve y elocuente, extraída de su paso por Suiza: «Hice noche en medio de estos montes, en un lugarcillo infeliz, en cuya posada hallé una buena sopa, una excelente tortilla, pichones, pollos, jamón, un guisado de vaca, manteca, queso, barquillos y vino tinto y blanco. Apologistas, ¿se halla esto en Villaverde, a las once de la noche?» (1991, pág. 142).

³⁴ La obra, aparecida en Madrid en 1791, no es traducción de *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) de Laurence Sterne, sino de *Le voyageur sentimental* (1786) de François Vernes.

desde luego, ante unos campos bien cultivados. El siguiente peldaño en la transformación de la mirada nos lo brindará doña Francisca Larrea de Böhl de Faber, cuando, en unas notas de 1812, tomadas durante un viaje por Inglaterra, escriba con evidente disgusto: «Estos campos del Norte en vano procuran ocultar su grande objeto: la *utilidad*». Es decir, lo que a cualquier viajero ilustrado le hubiera hecho saltar de gozo, a esta dama gaditana le resulta abiertamente antipático: utilidad y belleza se han hecho incompatibles³⁵.

Han quedado necesariamente fuera de nuestro recorrido las expediciones a tierras lejanas, especialmente a América, que en el XVIII van tomando cada vez más un carácter científico; es terreno en que España pugna por no quedarse atrás frente a otras potencias europeas. Desgraciadamente, pocas de las muy numerosas expediciones que se llevaron a cabo —botánicas o de historia natural, geodésicas o geoestratégicas, hidrográficas, profiláctico-humanitarias (como la Real Expedición Filantrópica de la Vacuna), etc.— se plasmaron en textos impresos. Ya hemos mencionado el caso de los viajes de Azara. Recordaremos también, por constituir una importante excepción a la tendencia general, los cuatro tomos de la *Relación histórica del viaje a la América meridional* (1748) de Jorge Juan y Antonio de Ulloa —y las complementarias *Observaciones astronómicas y físicas*, que tantas dificultades hallaron para su publicación—, consecuencia de la importante expedición hispano-francesa destinada a la medición del meridiano terrestre (y téngase en cuenta que el mismo viaje dio lugar a las *Noticias secretas de América*, de las que sólo en 1985 ha aparecido edición fiable, a cargo de L. J. Ramos Gómez³⁶). La intensa dedicación de los historiadores de la ciencia en los años últimos está sacando a luz numerosos datos —y, en ocasiones, textos— relativos a las expediciones científicas dieciochescas; sólo podemos remitir aquí al lector interesado a un panorama de conjunto como el de J. L. Peset (1988), y a lo más destacado de la bibliografía especializada: F. del Pino (ed.), 1987; Sellés, Peset, Lafuente (eds.), 1988, págs. 297-402.

Caso especialísimo dentro de la literatura viajera debida a autores españoles, por insertarse en la poco frecuentada corriente del viaje aventurero y, sobre todo, por haber aparecido originalmente en lengua francesa —sin que ello, empero, deba ser óbice para que le dediquemos aquí al menos un rápido recuerdo—, es el de los célebres viajes de Alí Bey. El sorprendente y legendario personaje que bajo ese nombre se ocultaba era el catalán Domingo Badía y Leblich, y su periplo africano surgió, como tantos otros viajes del momento, de un proyecto de expedición científica; tras contar, sin embargo, con el apoyo de Godoy, el viaje tomó otro cariz, y Badía, bajo la personalidad de un distinguido musulmán e instruido en la fe islámica, lo llevó a cabo

³⁵ «¿Qué es la utilidad? —escribe en *La razón y el sentimiento*, diálogo de 1817—. *Desengañaos, señor mío; no puede haber utilidad hermosa*. Todo lo inútil, las flores, el canto del ruiseñor, el vago rumor de la selva, todas las fragancias, todos los colores, todas las músicas, las bellas artes, en fin, todo aquello cuyo objeto es tan desconocido como indeterminado, es lo verdaderamente hermoso. Y no parece sino que la misma Naturaleza, celosa de su exclusiva magia, retira todos sus encantos de las cosas de la industria del hombre.»

³⁶ No lo eran las anteriores, que reproducían el muy alterado texto de la de David Barry (Londres, 1826).

en calidad de espía al servicio de Godoy: recorrió todo el norte de África (fue uno de los primeros occidentales que lograron entrar en La Meca), Palestina, Siria y Turquía. Atravesó luego toda Europa hasta llegar a la frontera española en 1808; y, ante el desinterés del recién depuesto Carlos IV hacia los materiales que había recogido en su expedición, Alí Bey se puso al servicio de Napoleón y José Bonaparte. De ahí que el relato de sus aventuras viera la luz en París: los *Voyages d'Ali-Bey en Afrique et en Asie pendant les années 1803, 1804, 1805, 1806 et 1807* (1814) tuvieron enorme éxito y se tradujeron a varias lenguas; tardíamente (Valencia, 1836), también a la española. Su autor había muerto de disentería cerca de Damasco en 1822, durante un nuevo viaje a Oriente por cuenta del Gobierno francés³⁷.

8.4.5. Viajes imaginarios y relatos utópicos

Prolongación natural de cuanto hemos abordado al estudiar los libros de viajes en el siglo XVIII es la consideración de otras modalidades literarias del viaje: el viaje imaginario y el viaje utópico. Hay que señalar, en primer lugar, que el viaje como molde o estructura narrativa tiene una gran importancia en toda la producción novelística europea del XVIII, y de rechazo también en la española, que en ese siglo atraviesa, como se sabe, un penoso bache histórico del que, alimentada por la creciente actividad de imitadores o traductores, comienza a salir en las décadas finales.

Si más arriba hemos hablado del incremento de quienes viajan, no menos necesario será llamar la atención sobre la correlativa proliferación de los *lectores de viajes*. Hay verdadera avidez de relatos viajeros en el XVIII, y para saciar la de los españoles se vierten desde el francés colecciones como la *Historia general de los viajes* (28 vols., 1763-1791) y *El viajero universal, o noticia del mundo antiguo y nuevo* (43 vols., 1795-1801), cuyo traductor, Pedro Estala, afirma categórico: «Los viajes son en el día la lectura más general y apetecida en toda Europa.» En definitiva, para el común de los mortales todo viaje leído era un viaje «imaginario» en tanto que imaginado, independientemente de que respondiera o no a un viaje efectivamente realizado por el autor, el cual muy bien podía pretender «engañarle». No hay que olvidar, en efecto, que existe el «falso viaje», producto de lo que los ingleses llaman el *fireside traveller* (Guerrero, 1990, págs. 26-27); por citar dos ejemplos que atañen directamente a España, recordemos la célebre *Relation du voyage d'Espagne* (1691) de madame D'Aulnoy o el ya mencionado *Voyage de Figaro en Espagne* del marqués de Langle, autores de los que se duda que hubieran efectivamente visitado nuestro país.

El viaje puede ser, por tanto, aparte de un procedimiento narrativo de gran abolengo —piénsese en la tradición de la novela bizantina, también renovada a fines del XVIII—, un artificio al servicio de la crítica. No otra cosa que un viaje imaginado por España de un embajador africano es el armazón de una obra de tan problemática clasificación genérica como las *Cartas marruecas*. Lo que esa

³⁷ Las más recientes ediciones de los *Viajes* de Alí Bey se deben a J. Barceló, 1982, y a S. Barberá, 1985; esta última es muy preferible, pero sólo incluye el viaje por Marruecos.

obra de Cadalso, o su modelo las *Lettres persanes*, o tantas otras similares que proliferan entonces por Europa, tienen en común con los viajes imaginarios y utópicos es, como muy bien señaló el profesor Baquero Goyanes, el efecto perspectivístico:

Un mundo que nos parece normal no lo resulta visto desde una perspectiva distinta de aquella en que nosotros estamos instalados y desde la que juzgamos. Esa perspectiva podrá variar: será la de un ingenuo, un hombre adánico, la de un habitante de otro planeta, la de un gigante o un liliputiense; podrá ser la perspectiva de unos viajeros persas, chinos o marroquíes... (1963, pág. 16).

Pero al hablar aquí de «viajes imaginarios» no nos referimos a cualesquiera viajes ficticios, sino más concretamente a aquellos relatos de viajes *cuya realización no es efectivamente posible*, bien por ser el país visitado inexistente —aunque se nos presente, claro, como real—, bien porque los medios técnicos de que se disponía en el siglo XVIII lo hicieran irrealizable: viajes aéreos, viajes interplanetarios, etc. Es cierto que el viaje aéreo empieza a dejar de ser «imaginario» para convertirse en real a partir de la invención del globo aerostático por los hermanos Montgolfier en 1783, pero no lo es menos que la mayoría de los que a partir de esa fecha se entregan a imaginar viajes en globo no forman parte del reducidísimo grupo de privilegiados —o de temerarios— que han podido vivir tan apasionante experiencia; y desde luego, en la mayoría de los lectores el globo aerostático había de sugerir las mismas experiencias que en el actual lector de ciencia ficción un cohete espacial. En algunas ocasiones el viaje aparecerá sustituido o combinado con otra forma de acceso a una realidad ficticia, el sueño, de gran tradición en nuestras letras —Quevedo, Francisco Santos, Torres Villarroel—; el *viaje soñado*, pues, también habrá de ser tenido en cuenta, por más que el abuso de su empleo revele precisamente la inmadurez del género, incapaces muchos autores de prescindir de ese recurso como vía de acceso a la irrealidad.

El viajero imaginario puede tener como destino un país (en la tierra o en otro planeta) cuya organización se nos describe como perfecta, y en ese caso nos encontramos ante una utopía, o puede ser un mero pretexto para criticar o ridiculizar nuestra propia sociedad europea y más concretamente española. O ambas cosas a la vez. De ahí las múltiples concomitancias del género no sólo con la literatura utópica, sino también con la sátira de costumbres, con el costumbrismo más o menos indirecto. Y, por otra parte, es vehículo apropiado para la expresión de temas tan característicos del momento como el del buen salvaje, la bondad natural del hombre, la antítesis primitivismo/civilización, el mito de una Edad de Oro o el relativismo de las costumbres.

Se ha señalado en varias ocasiones la escasez —incluso se ha hablado de inexistencia— de la literatura utópica en España, correlativa de una presunta incapacidad del escritor español para la fabulación fantástica y por tanto también del tradicional «realismo» de la literatura española. Sin pretender en absoluto dar la vuelta a tal planteamiento, lo que sería absurdo, una serie de trabajos y descubrimientos, bastante recientes casi todos, invitan desde luego —si no lo hiciera por sí sola la desconfianza hacia los caracteres permanentes— a matizarlo.

En noviembre de 1988 pudo llegar a celebrarse un coloquio de especialistas sobre *Las utopías en el mundo hispánico*, y aunque los aspectos en él tratados incluyeran no sólo utopías escritas sino también utopías vividas —como las reducciones jesuíticas del Paraguay—, amén de formas híbridas o aproximativas en las que lo utópico era sólo un ingrediente, la conclusión, tal como fue formulada al final del coloquio por el profesor Mercadier, fue la de que «la utopía hispánica aparece como una zona no tan desértica como se ha pretendido hasta la fecha» (*Utopías*, 1990, pág. 318).

Por lo que al siglo XVIII respecta, al menos, la presencia entre nosotros de relatos utópicos, subgénero narrativo tan íntimamente unido al viaje imaginario, al «voyage au pays de nulle part» (Trousson, 1979), no puede ser desdeñada. Y eso que la obra cuyo descubrimiento ha sido más sensacional, la única utopía española que sigue estrictamente el modelo tipificado por Tomás Moro, la anónima *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*, no tenemos seguridad de que pertenezca al siglo XVIII. Pudo haber sido escrita a comienzos del mismo, o acaso a fines del XVII; en cualquier caso, su ubicación cronológica y su fuerte impronta humanística vienen a reforzar esa periodización cultural hoy crecientemente admitida que otorga un papel de quicio entre dos épocas a la de los *novatores*, iniciada hacia 1680, y asimismo a confirmar lo que hoy vamos conociendo acerca de las raíces intelectuales de la Ilustración española.

La *Sinapia* fue descubierta entre los papeles de Campomanes depositados en la Fundación Universitaria Española e inmediatamente aparecieron dos ediciones de ella, casi simultáneas: la de S. Cro (1975), publicada en Canadá, y la de M. Avilés (1976). Esta última, mucho más difundida entre nosotros, la presentaba como «una utopía española del Siglo de las Luces», la fechaba en el último tercio del XVIII e incluso aventuraba la posibilidad de que su autor fuera el mismo Campomanes. En cambio, Cro había encontrado una pista segura en otros tres textos manuscritos —uno de ellos un *Discurso de la educación*— que presentan la misma letra que el de la utopía y se conservan en el mismo archivo. En su edición y en otro estudio posterior (1976), Cro expuso los indicios que le llevaban a situar la actividad del autor de ese conjunto de textos en los años finales del XVII o en el quicio entre los dos siglos. Sus conclusiones han sido aceptadas por otros estudiosos que se han ocupado de *Sinapia*: Laffranque (1981) y F. Lopez (1981); este último ha ensayado además —sin resultados por ahora definitivos— una identificación del anónimo autor (1982, 1990).

El marco que nos introduce en la ficción utópica es uno de los habituales, el del «manuscrito encontrado»: «No sé cómo —nos dice el autor— me vinieron a las manos algunos apuntamientos que Abel Tasman³⁸ había hecho en su viaje, traducidos por algún curioso de holandés en francés, en que se da noticia de cierta república que por su antigüedad, justificación y suma diversidad de lo que por acá se practica no me ha parecido indigna de la curiosidad de mis paisanos» (1975, pág. 1). *Sinapia*, anagrama de *Hispania* —como se le desvela al lector en las últimas líneas de la obra—, se sitúa geográfica y políticamente en las antípodas de España, de la que viene a ser una contrafigura: en vez de ser una isla, como tantas utopías, es una península, pero está separada del continente por una

³⁸ Marino holandés (1603-1659), explorador de las tierras australes.

gran cordillera —trasunto, como es obvio, de los Pirineos—; el autor nos describe una sociedad ideal en la que no existe la propiedad privada, basada en la igualdad, el trabajo y la vida comunitaria, organizada en un Estado y una Iglesia fuertemente jerarquizados y de estructura piramidal, aunque todos los magistrados de aquél, incluido el príncipe, son electivos. La organización territorial presenta el geometrismo característico: la península se divide en nueve provincias de forma cuadrada separadas por canales; a su vez, cada provincia se divide en 49 «partidos» cuadrados e idénticos; cada uno de ellos en el mismo número de villas, y así sucesivamente, pasando por barrios y «cuarteles» hasta llegar a la familia, que es la célula básica. Es patente, en fin, la deuda del autor con las utopías clásicas de Moro, Campanella y Bacon, y particularmente llamativa su vinculación con la corriente del humanismo cristiano.

La *Sinapia* es un texto de la máxima importancia, pero históricamente excepcional y aislado. Para encontrar una floración significativa de viajes imaginarios y utópicos hay que esperar al último tercio del XVIII, como revelaron para una y otra modalidad sendos estudios pioneros de Hafter (1975) y Guinard (1977), a los que vino a sumarse el de Álvarez de Miranda (1981). De ellos se desprende una creciente afición de los lectores españoles por ambos subgéneros, alimentada por las numerosas traducciones de obras de ficción. Por lo que respecta al tema que nos ocupa hemos de decir que en 1786 aparece la traducción del *Micromégas* de Voltaire, en 1793-1800 la de los *Viajes de Gulliver* de Swift; *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon, obra con no pocos ingredientes utópicos, fue uno de los grandes éxitos editoriales del siglo, y conoció numerosas ediciones; fue traducido, pero no llegó a salir en letras de molde, el *Robinsón Crusoe* de Defoe; el *Nuevo Robinsón* de Campe alcanzó en cambio, gracias a la traducción de Iriarte (1789), una difusión extraordinaria, debida a su empleo como libro de lectura en las escuelas; en fin, la misma *Utopía* de Moro se reedita en 1790 y 1805, en la conocida traducción de Medinilla y Porres con prólogo de Quevedo (*cit.* en López Estrada, 1980, pág. 97).

Especial importancia tiene el caso de los *Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al País de las Monas, en donde se expresan las costumbres, carácter, ciencias y policía de estos extraordinarios habitantes* (1769-1778), pues si bien los dos primeros tomos son traducción de los *Viaggi di Enrico Wanton* (1749) de Zaccaria Seriman, los otros dos contienen una continuación original española, debida al propio traductor, don Gutierre Joaquín Vaca de Guzmán. La obra de Seriman, inspirada directamente en la de Swift, nos cuenta las aventuras de dos naufragos, Enrique y Roberto, que van a parar a un extraño país habitado por monos; y si los dos primeros tomos están dedicados a la descripción de la Corte, Simiópolis, la continuación de la obra por Vaca de Guzmán, que supera en agilidad narrativa al relato del italiano, hace viajar a Enrique, acompañado de un nativo, por las provincias del País de las Monas, invitando así al lector a un continuo juego de guiños para la identificación en la misma España de las ciudades que en la novela se describen. Naturalmente, «la perspectiva satírica de los *Viajes de Enrique Wanton* surge de la asombrada ingenuidad de Enrique» ante unas costumbres y acciones que, aunque completamente familiares para el lector, revelan toda su ridiculez al ser ejecutadas por monos; tal ingenuidad es, por tanto, «la cobertura irónica del espíritu crítico y re-

formista típico de un autor español perteneciente a la minoría ilustrada del país», como han señalado Escobar y Percival (1984, págs. 86, 90). Destacaremos también el final del relato, pues Enrique y Roberto abandonan por fin tan extraño país nada menos que en una máquina aérea, no exactamente un globo aerostático —estamos en 1778—, sino una especie de barco volador que es fruto exclusivo de la imaginación de Vaca de Guzmán.

Obra de gran interés es también el *Viaje de un Filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la Tierra* (1804), firmado por unas iniciales, D. A. M. y E., que corresponden a don Antonio Marqués y Espejo; analizada por Hafter (1975, págs. 279-282) y Álvarez de Miranda (1981, págs. 376-382), la obra reúne varios de los ingredientes característicos de los géneros que estudiamos: viaje aéreo a la luna (que al final resulta ser viaje soñado), viaje, una vez en ella, a los antípodas —esto es, a la cara oculta—, utopía o descripción de una sociedad ideal, crítica de costumbres, reflexión moralizadora sobre las mismas, etc. Pero —y hay que confesar que ello produce no poca decepción— el libro de Marqués y Espejo es en realidad traducción de una obra francesa, *Le voyageur philosophe dans un pays inconnu aux habitants de la terre* (1761) de cierto M. de Listonai, seudónimo de Daniel de Villeneuve. Falta, de todas maneras, un estudio comparativo de ambas versiones, que podría precisar en qué medida actuó Marqués como simple traductor o como adaptador; pues no hay que decir que la práctica de traductores tan poco escrupulosos como para escamotear su fuente incluía también la incorporación de materiales de cosecha propia.

Pero dejando ya el campo de las traducciones, adaptaciones y continuaciones, para centrarnos en la producción íntegramente española, señalaremos en primer lugar que el viaje imaginario, cuando adopta la forma de viaje por los astros, puede servir, mediante la utilización de un mínimo artificio literario, para la divulgación de conocimientos astronómicos; es el caso del *Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca* (1724) de Torres Villarroel³⁹, de *El viaje al cielo del Poeta Filósofo* (1777), poema de Trigueros, y sobre todo del *Viaje estático al mundo planetario* (1793-1794), por más que el autor de este último, Lorenzo Hervás y Panduro, no deje de marcar despectivamente las distancias que lo separan de «aquellos autores peregrinantes y medio dormidos que con título de sueños, recreaciones y entretenimientos hablan de los Cielos criando caprichosamente nuevos mundos, fingiendo ridículamente pobladores e inventando leyes y modos fantásticos de gobierno» (I, pág. xvii). Un viaje soñado a la luna, utilizado para ofrecernos una visión fuertemente crítica de la tierra y de su historia, se contiene en el discurso 4.º de una publicación que tuvo muy corta vida, *El Observador* (1787) de José Marchena⁴⁰. Otra modalidad, como apuntábamos más arriba, es la del viaje en globo: a raíz de la invención que en 1783 llevan a cabo los hermanos Montgolfier, los periódicos se hacen eco con entusiasmo de las primeras experiencias aerostáticas, se llevan éstas a la pintura —recuérdese un conocido cuadro de Carnicero—, se publican poemas de circunstancias celebrando la nueva invención, y la imaginación de no pocos escritores se deja llevar por los atractivos y posibilidades (más satírico-costumbristas que propiamente noveles-

³⁹ Que se convierte años después en *Anatomía de todo lo visible e invisible* (1738).

⁴⁰ Puede ahora verse en la ed. de J. F. Fuentes, 1990, págs. 67-72.

cas) que se le abren con tal modalidad de viaje (*cit.* en Hafter, 1975, págs. 275-278; Álvarez de Miranda, 1981, págs. 369-370). Sirva de ejemplo el *Viaje por los vientos* (1785) de José M.^a Vaca de Guzmán, escrito, según confiesa el propio autor en el prólogo al segundo tomo de sus *Obras*, «a la sazón que tanto se había extendido por una gran parte de la Europa, y principalmente en Francia, el uso de los globos aerostáticos» (1792, pág. 8). En la estela de la polémica suscitada por la *Crotalogía o ciencia de las castañuelas* (1792) de Fr. Juan Fernández de Rojas, se sitúa *El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotalópolis* (1792), ejemplo de viaje fantástico al servicio de la sátira firmado por un Alejandro Moya que pudiera ser seudónimo (Hafter, 1975, págs. 276-278).

Los contenidos de carácter más propiamente utópico (descripción de una sociedad ideal o modélica, y crítica concomitante de aquella en la que el escritor se halla inmerso) son ingrediente importante, como ha insistido en señalar Guinard (1977, 1990), de algunas de las más interesantes novelas españolas de fines del XVIII. Hay, en efecto, episodios utópicos de relieve en *Las aventuras de Juan Luis* (1781) de Diego Ventura Rejón de Silva y Lucas, estudiada por Amorós (1979) y Soubeyroux (1988), y en las varias novelas de Montengón, especialmente en *El Antenor* (1788) y *El Mirtilo, o los pastores trashumantes* (1795). Pero para encontrar utopías puras, o que prácticamente lo sean —como lo es la *Sinapia*—, hay que acudir a una serie de textos que, en la década de 1780, consiguen llegar al público lector a través de la prensa periódica: nos detendremos, para terminar, en los cuatro ejemplos más significativos de tales relatos.

En primer lugar, el conocido como *Utopía de los Ayparchontes*, nombre del pueblo ficticio cuya sociedad se describe. Ocupa los discursos 61, 63 y 75 de *El Censor*, aparecidos en 1784-1785, y ha sido estudiado en sus aspectos ideológicos por Elorza (1970, págs. 222-224). Dos únicos temas, dos preocupaciones centrales de los ilustrados españoles, aparecen en esta utopía parcial: la nobleza y la Iglesia. Para transmitirnos sus ideas sobre ambas, el autor (¿Cañuelo?) se vale de un marco de ficción mínimo, el consabido recurso al manuscrito que ha caído en sus manos y que contiene «una descripción moral y política de las tierras australes incógnitas, a las cuales el autor dice haber sido arrojado por una borrasca» (III, pág. 225); de la descripción de las diferentes naciones visitadas por el viajero, el autor escoge unos fragmentos relativos a la de los Ayparchontes, «una monarquía en el fondo bastante parecida a la nuestra» (pág. 226). Pero apenas iniciada la descripción de las clases sociales que en ella se dan, el relato degenera en un diálogo sobre la nobleza, entre el autor, que representa el punto de vista de nuestra sociedad, y un nativo, Zeblitz, que expone el sistema vigente en su país, el de la nobleza no hereditaria sino adquirida; tal diálogo ocupa los discursos 61 y 63; el 75, más interesante, está dedicado a la organización de la Iglesia entre los Ayparchontes, y convierte a esta utopía, en opinión de Elorza, en «el proyecto de secularización más amplio en la España de Carlos III» (1970, pág. 223)⁴¹.

Imitador directo de *El Censor* fue *El Corresponsal del Censor* (1786-1788), conjunto de cartas firmadas por un «Ramón Harnero» tras el que se esconde la interesante personalidad de Manuel Santos Rubín de Celis. Pues bien, las car-

⁴¹ El discurso 75 está incluido en la antología de *El Censor* preparada por García-Pandaves (1972, págs. 145-152).

tas 20 y 21 de *El Corresponsal* contienen una utopía innominada más interesante desde nuestro punto de vista, por su mayor riqueza temática, que la de los Ay-parchontes. El recurso que introduce la ficción es el habitual: Harnero reproduce una carta que ha encontrado, en la que se cuenta el inevitable naufragio del narrador y su llegada a una isla, elemento, como se sabe, recurrente en la simbología utópica. Tras un recibimiento caluroso y fraternal por parte de los indígenas, se da paso a la descripción de su forma de vida: han agilizado y simplificado la administración de la justicia, y sobre todo la han humanizado: supresión de la tortura, mejoras en la situación de los presos, aplicación limitada de la pena de muerte, etc.; en la isla no existe otra nobleza que la puramente personal; no existen las recomendaciones, y se ha conseguido desterrar la mendicidad a base de fomentar la agricultura y el comercio; sólo practican los isleños la guerra defensiva, fomentan el patriotismo, conceden gran importancia a la educación de la juventud, etc. Así hasta que, en las últimas páginas, el propio manuscrito que el corresponsal está supuestamente transcribiendo se olvida por completo del viaje, de la isla y de los isleños y se lanza abiertamente a la crítica de la sociedad europea (véase Urzainqui & Ruiz de la Peña, 1983, págs. 109-117).

De carácter más heterogéneo era el *Correo de Madrid o de los ciegos*, en cuatro de cuyos números de 1787 (57 a 60) se publica un texto anónimo que es un buen ejemplo de lo que Mumford llamó *utopías of escape*, «utopías de evasión» (1969, pág. 15). Bajo la apariencia de carta en que se relata un «verídico suceso» se esconde un embrión novelesco nada desdeñable: el autor, que dice ser muy aficionado a los viajes, nos cuenta uno que termina, como es de rigor, en un naufragio, «salvándome solo, desnudo y miserable en un botecillo que, con las corrientes, me llevó a una región desconocida, bajo del Polo Ártico». Encuentra allí un paraíso en que «todos eran iguales», «todo era común», un típico *locus amoenus* habitado por seres que responden al prototipo del «buen salvaje». La utopía insiste muy especialmente en la crítica de la burocracia judicial; pues cuando, finalmente, nuestro viajero abandona, con lágrimas en los ojos, aquel «símbolo del Paraíso» y vuelve a su patria, el choque con el mundo «civilizado» es brutal: lo detienen y se ve envuelto en un proceso verdaderamente kafkiano, hasta que por fin lo sueltan «sin más expresión que la de *perdone Vmd., que nos hemos equivocado*»; además de haberle robado todo lo que llevaba encima, le hacen pagar a él las costas. Y la carta termina con estas palabras:

¡Esto es justicia! ¡Ah, mis amados habitantes del Cenit, cuánto pagaría por volver a vuestra sencilla y humana sociedad! Ya que no puedo, voy a esconderme a lo más empinado, espeso y solitario de los montes, al comercio de las aves y de las fieras, menos monstruosas que los hombres que con equivocación llaman depósito de virtudes.

Pero la más interesante de las utopías publicadas en la prensa dieciochesca, y la última ya de nuestro recorrido, es la *Monarquía Columbina*. Aparecida como anónima en 1790 en el *Semanario erudito* de Valladares con un título que debe ser responsabilidad de éste, *Tratado sobre la Monarquía Columbina*, fue rescatada del olvido mediante una reedición (1980) de Álvarez de Miranda, quien

años después ha vuelto sobre ella (1990) para dar a conocer a su autor, el P. Andrés Merino de Jesucristo, y la existencia de otros dos textos de la obrita, uno manuscrito y otro impreso en una revista de la orden a la que el autor pertenecía, la de las Escuelas Pías. La *Monarquía Columbina*, escrita por Merino poco antes de su muerte (acaecida en 1787), es una bella fábula en prosa al servicio de una mentalidad decididamente refractaria a la Ilustración. Sus protagonistas son palomas —símbolo de los hombres buenos, puros, inocentes y pacíficos—, de las que se nos cuenta que padecen la continua agresión de las aves de rapiña, a las que reiteradamente se califica en la obra de aves «cultas», «nobles», «ilustradas» y «civilizadas». Como la situación es intolerable, una paloma, Calistomos, se erige en líder, las reúne a todas y les propone huir a una especie de tierra de promisión, la Ciudad del Sol —nombre de claras resonancias utópicas—, donde estarán a salvo de las aves de rapiña y se pondrán bajo la protección de la reina de las aves, el ave fénix. Tras un viaje lleno de penalidades, las palomas llegan a su destino, y aquí comienza propiamente la utopía: se instalan en un delicioso valle, se dividen en doce barrios y la reina les da un código muy breve por el que han de regirse. Esas leyes que configuran la Monarquía Columbina como una sociedad ideal establecen lo siguiente: primacía de Dios sobre todas las cosas; ausencia de propiedad privada y de todo tipo de honores y dignidades; sometimiento a la autoridad paterna; gran importancia de la educación, pero rechazo de las ciencias; máxima simplificación de la burocracia judicial. Con tales principios viven felices las palomas unos quinientos años, hasta que, muertas ya Calistomos y la reina, las aves de rapiña piden a su sucesora permiso para vivir de nuevo con las palomas. Se atiende su petición, y es el comienzo del fin de la Monarquía Columbina: por culpa de algunas palomas inconstantes y frívolas, y sobre todo de las aves de rapiña «ilustradas y civilizadas», que se hacen otra vez con el poder, se introducen de nuevo las jerarquías, las ciencias, las modas, la burocracia judicial, las Universidades y academias, los impuestos abusivos. Hasta que, en un final estremecedor, se nos dice que las palomas «escaparon a las ciudades de los hombres, y huyendo de unos enemigos dieron en poder de otros peores», frase que encierra, por si no había quedado clara, la clave de toda la parábola.

La obra, profundamente amarga y pesimista, tiene la particularidad de situarse, a diferencia de la mayoría de las utopías de la época, en el terreno ideológico de la anti-Ilustración; y lo que hoy sabemos acerca de su autor, que reincidió en la fabulación utópica en algún pasaje de su novela *La mujer feliz* (1786) y en una incompleta e inédita *Monarquía de los leones* (cit. en Álvarez de Miranda, 1990), configura una interesante personalidad, atormentada en su vida personal y claramente representativa de una corriente refractaria y misonista que atraviesa todo el XVIII. Desde ella, la reacción de Merino ante un mundo que le disgusta profundamente es, como la de otros urdidores de utopías escapistas, la de refugiarse en ese otro vagamente primitivo y natural —al margen de las sorprendentes coincidencias con el rusonianismo que en ello pudieran verse— que representan las inocentes palomas. Con la diferencia, frente a otras ideaciones utópicas, de que no se recrea en su estática perduración, sino que conduce hasta un amargo y desesperanzado fracaso la misma sociedad ideal que su imaginación ha trazado.

La nómina de las utopías dieciochescas españolas seguramente no está ce-

rrada. Aparte de algunos otros textos que indirectamente participan de lo utópico y a los que no hemos podido aquí aludir, hay que tener en cuenta que el género tuvo en la censura y la autocensura, y ello por razones obvias, fuertes cor-tapisas. Sabemos de utopías manuscritas que aún no han visto la luz, como la *Eudamono-peia* de Joaquín Traggia, en que ha trabajado la profesora A. Emieux. Y tenemos, en fin, noticias sugerentes de otros textos que acaso hayan desaparecido para siempre, como esas *Observaciones de un oficial holandés en el nuevamente descubierto reino de Feliz-tá* que menciona Cadalso, «un manuscrito —dice— en que me había yo forjado un sistema de gobierno a mi modo» (1979, pág. 13). En cualquier caso, el panorama que aquí hemos procurado trazar para las utopías y viajes imaginarios del XVIII español presenta un balance muy sugestivo y todavía prometedor, insospechado para la investigación literaria hace sólo tres lustros.

Bibliografía

- ABELLA, Manuel**, *Noticia y plan de un viaje para reconocer archivos y formar la colección diplomática de España*, Madrid, Imprenta Real (1795).
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, “De Sevilla a Flandes en el siglo XVIII: Don Diego Alejandro de Gálvez y su *Itinerario geográfico*”, *AHis* 105 (1961), págs. 9-56.
- ÁLVAREZ GÓMEZ, Jesús**, *Juan Pablo Forner (1756-1797), preceptista y filósofo de la Historia*, Madrid, Editora Nacional (1971).
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro**, “Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad (1981), págs. 351-382.
- “El Padre Andrés Merino, autor de la *Monarquía Columbina*”, en *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM (1990), págs. 19-39.
- ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio**, *La Ilustración y la reforma de la Universidad de la España del siglo XVIII*, Madrid, Pegaso (1985).
- AMORÓS, Andrés**, “*Las Aventuras de Juan Luis*, novela didáctica del siglo XVIII”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. I, Granada, Universidad (1979), págs. 51-64.
- ANDRÉS, Juan**, *Cartas familiares a su hermano don Carlos Andrés, dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año de 1785*, Madrid, Sancho (1786-1793), 5 vols.
- ARAUJO COSTA, Luis**, “Las influencias de Huet sobre Forner”, *RLit* (1953), págs. 307-318.
- ARCE, Joaquín**, “Jovellanos y la sensibilidad prerrománica”, *BBMP* 36 (1960), págs. 139-177.
- *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra (1981).
- ARES MONTES, José**, “Viajeros españoles en Portugal entre 1700 y 1840”, en *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, vol. II, Granada, Universidad (1985), págs. 543-558.
- AYALA, Francisco**, “Jovellanos en su centenario”, en *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus (1960).
- AZARA, Félix de**, *Viajes por la América meridional*; traducción del francés por Francisco de las BARRAS DE ARAGÓN, Madrid, Espasa Calpe (1934), 2 vols.
- BADÍA Y LEBLICH, Domingo**, *Viajes del príncipe Alí Bey el Abbasi*, ed. Juan BARCELÓ, Madrid, El Museo Universal (1982).
- *Viajes por Marruecos*, ed. Salvador BARBERÁ, Madrid, Editora Nacional (1985).
- BAENA, Clemente Antonio de**, *De Arcos a Roma en 1761*, con anotaciones de Miguel MANCHEÑO Y OLIVARES, Arcos de la Frontera, Tipografía El Arcobricense (1893).
- BAQUERO GOYANES, Mariano**, “Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos”, *Clav* 30 (1954), págs. 1-12; recogido en *Perspectivismo y contraste. De Cadalso a Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos (1963), págs. 11-41.

- BARNETTE, Linda Jane**, "Character types and narrative perspective in Cadalso's *Los eruditos a la violeta*", en Douglas y Linda Jane BARNETTE (eds.), *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 27-36.
- BATLLORI, Miguel**, "Conca y su refundición abreviada del *Viaje de Antonio Ponz*", en *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos (1966), págs. 553-572.
- BOWLES, Guillermo**, *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, Madrid, Francisco Manuel de Mena (1775).
- CABALLERO, Fermín**, "La *Óptica del cortejo* no es obra de don José Cadalso", *RE* (1873), págs. 5-14.
- CABEZAS, Juan Antonio**, *Jovellanos. El fracaso de la Ilustración*, Madrid, Silex (1985).
- CADALSO, José**, *Epitafios para los monumentos de los principales héroes españoles*, ed. Raymond FOULCHÉ-DELBOSC, *RHi* 1 (1894), págs. 269-297.
- *Cartas marruecas*, ed. Lucien DUPUIS y Nigel GLENDINNING, Londres, Tamesis (1966); junto a las *Noches lúgubres*, ed. Joaquín ARCE, Madrid, Cátedra (1978); ed. Rogelio REYES CANO, Barcelona, PPU (1989); ed. Francisco ALONSO, Madrid, Júcar (1985).
 - *Los eruditos a la violeta*, ed. Nigel GLENDINNING, Salamanca, Anaya (1967).
 - *Papel en defensa de la nación española. Notas a la carta persiana que escribió el presidente Montesquieu en agravio de la religión, valor, ciencia y nobleza de los españoles*, ed. Guy MERCADIER, Toulouse, France-Ibérie Recherche (1970).
 - "Los Papeles de la Campaña de Cadalso...", ed. José GELLA ITURRIAGA, *BRAH* 173 (1976), págs. 181-238.
 - *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. Nigel GLENDINNING y Nicole HARRISON, Londres, Tamesis (1979); ed. Manuel CAMARERO, *Autobiografía y Noches lúgubres*, Madrid, Castalia (1987).
 - *Calendario manual y Guía de forasteros en Chipre*, ed. Nigel GLENDINNING, Madrid, CSIC (1982).
- CAMARERO, Manuel**, "A vueltas con la biografía de Cadalso", *Ius* 423 (1982), págs. 3, 5.
- CAMPOMANES, Pedro R.**, *Viaje a Extremadura (1778)*, ed. Esteban RODRÍGUEZ AMAYA, *REE* 4 (1948), págs. 199-246.
- *Viaje a las Sierras y Castilla la Vieja (1-30 Octubre 1779)*, ed. Miguel ARTOLA, *EHS* 12-13 (1980), págs. 325-411.
- CAPITÁN DÍAZ, Alfonso**, *Las teorías educativas de Jovellanos*, Granada, Universidad (1979).
- CAPMANY, Antonio de**, *Comentario sobre el doctor festivo y maestro de los Eruditos a la Violeta, para desengaño de los españoles que leen poco y malo*, ed. Julián MARÍAS, en *La España posible en tiempo de Carlos III*, Madrid, SEP (1963), págs. 181-218.
- *Filosofía de la elocuencia*, Madrid, Sancha (1777).
- CARLO, Giuseppina di**, *José de Cadalso*, Palermo, Grafiche Fratelli Corselli (1938).
- Carta del castellano de Avilés a un amigo suyo en Madrid...* (1757), en *Epistolario español*, ed. Eugenio de OCHOA (BAE LXII), Madrid, Atlas (1965), págs. 184-193.

- CASO GONZÁLEZ, José Miguel**, “Escolásticos e innovadores a finales del siglo XVIII. Sobre el catolicismo de Jovellanos”, *PSA* 37 (1965), págs. 25-48.
- Introducción a *Obras en prosa* de Gaspar Melchor de JOVELLANOS, Madrid, Castalia (1969).
- *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española (1972).
- “La Sociedad Económica de Asturias desde su fundación hasta 1808”, *BCESD* 1 (1973), págs. 21-67, y en *De Ilustración y de ilustrados*, Oviedo, Universidad (1988), págs. 113-162.
- “El Censor, ¿periódico de Carlos III?”, en *El Censor, obra periódica, comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787*. Ed. facsímil por J. M. CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Universidad (1989a), págs. 777-799.
- *De Ilustración y de ilustrados*, Oviedo, Universidad (1989b), especialmente págs. 113-366.
- CAVANILLES, Antonio José**, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reino de Valencia*, Madrid, Imprenta Real (1795-1797), 2 vols.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín**, *Memorias para la vida del Excmo. señor don Gaspar Melchor de Jovellanos, y noticias analíticas de sus obras*, Madrid, Fuentenebro (1814) (se publicó en 1820).
- CELIS, Santos**. Véase RUBÍN DE CELIS.
- El Censor (1781-1787)*, Antología, ed. Elsa GARCÍA PANDAVENES, Barcelona, Labor (1972).
- *Obra periódica comenzada a publicar en 1781 y terminada en 1787*. Ed. facsímil, José Miguel CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Universidad (1989).
- CLAVIJO Y FAJARDO, José**, *El Pensador*, Madrid, Ibarra (1762-1767), 6 vols.
- CLÉMENT, Jean-Pierre**, *Las lecturas de Jovellanos*, Oviedo, IDEA (1980).
- CORONA, Carlos E.**, *Revolución y reacción en el reinado de Carlos IV*, Madrid, Rialp (1957).
- *La doctrina del poder absoluto en España en la crisis del XVIII al XIX*, Oviedo, Universidad (1962).
- “Teoría y praxis del Despotismo ilustrado”, en *HEMP XXXI, I*, Madrid, Espasa Calpe (1987), págs. 137-214.
- COSSÍO, José María de**, “Los eruditos a la violeta de Cadalso”, *BBMP* 8 (1926), págs. 232-233.
- COTARELO Y MORI, Emilio**, “Cartas inéditas de Cadalso”, *EMod* 7 (1895), págs. 60-96.
- *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra (1897).
- CRO, Stelio**, *A forerunner of the Enlightenment in Spain*, Hamilton, McMaster University (1976).
- CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la**, *Viaje de España, Francia e Italia*, Madrid, Sancha, y Cádiz, Manuel Bosch (1806-1813), 10 vols.
- CHAUNU, Pierre**, “La légende noire antihispanique. Des Marranes aux Lumières. De la Méditerranée à l'Amérique. Contribution à une psychologie régressive des peuples”, *RPP* (1964), págs. 188-223.
- *La civilisation de l'Europe des Lumières*, París, Arthaud (1971).

- DANTÍN CERECEDA, Juan**, “España vista por don Antonio Ponz”, *ROcc* 8, 24 (1925), págs. 331-358.
- DEACON, Philip**, “Cadalso, censor del Consejo de Castilla”, *RLit* 38 (1970), págs. 167-173.
- DEMERSON, Jorge**, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)*, París, Klincksieck (1962). Versión española: *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Madrid, Taurus (1971), 2 vols.
- “Cadalso y el secreto”, en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 79-104.
- DEMERSON, Paula**, “El viaje por Europa del marqués de Ureña (1787-1788)”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*, vol. I, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985), págs. 457-471.
- DERATHÉ, Robert**, “Les philosophes et le despotisme”, en *Utopie et institutions au XVIIIe siècle. Le Pragmatisme des Lumières*, París y La Haya, Mouton (1963), págs. 57-75.
- DOERING, Johann Anton**, “Un precursor español de las ideas modernas sobre el desarrollo de la agricultura: Gaspar Melchor de Jovellanos”, *FH* 3 (1965), págs. 631-639.
- DOMERGUE, Lucienne**, *Jovellanos à la Société Économique des Amis du Pays de Madrid (1778-1795)*, Toulouse, France-Ibérie Recherche (1971).
- DOMÍNGUEZ MOLTÓ, Adolfo**, *El abate don Juan Andrés Morell. (Un erudito del siglo XVIII)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos (1978).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio**, “Una visión crítica del Madrid del siglo XVIII”, en *Hechos y figuras del siglo XVIII español*, Madrid, Siglo XXI (1973), págs. 89-119.
- EDWARDS, June K.**, *Tres imágenes de José Cadalso: El crítico. El moralista. El creador*, Sevilla, Universidad (1976).
- EGIDO, Teófanés**, “El Regalismo y las relaciones Iglesia-Estado en el siglo XVIII”, en *Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Madrid, Ed. Católica (1979), págs. 125-254.
- ELORZA, Antonio**, “Hacia una tipología del pensamiento reaccionario en los orígenes de la España contemporánea”, *CHA* 68 (1966), págs. 370-385.
- *La ideología liberal en la Ilustración española*, Madrid, Tecnos (1970).
- “El tema de la monarquía en el pensamiento político español bajo Carlos III”, en *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, vol. I, Nápoles, Guida Editori (1985), págs. 55-114.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel**, “Los viajeros”, en J. M.^a JOVER ZAMORA (ed.), *HEMP XXXI, La época de la Ilustración*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe (1987), págs. 5-12.
- ESCOBAR, José**, y **PERCIVAL, Anthony**, “Viaje imaginario y sátira de costumbres en la España del siglo XVIII: los *Viajes de Enrique Wauton al país de las monas*”, en M. RÖSSNER y B. WAGNER (eds.), *Aufstieg und Krise der Vernunft. Komparatistische Studien zur Literatur der Aufklärung und der Fin-de-siècle*, Viena-Colonia-Graz, Hermann Böhlau Nachf (1984), págs. 79-94.
- FABBRI, Maurizio**, “Don José Cadalso, relator de las *Cartas marruecas*”, en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985a), págs. 125-140.
- “Il viaggiatore insonne. Diario di un presbitero andaluso alla corte di Clemente XII”, *SMod* 19-20 (1985b), págs. 52-67.

- FABBRI, Maurizio**, “Utopías posibles al acabar un siglo. Montengón y Thjulén”, en *Homenaje a José Antonio Maravall*, vol. III, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985c), págs. 65-78.
- “Viaggiatori spagnoli e ispano-americani”, en *Viaggi e viaggiatori del Settecento in Emilia e in Romagna*, vol. I, Bolonia, Il Mulino (1986), págs. 339-410.
- FABBRI, Maurizio; GARELLI Patrizia, y MENARINI, Piero**, *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos*, Pisa, Goliardica (1974).
- FARINELLI, Arturo**, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas*, Roma, Reale Accademia d'Italia (1942-1944), 3 vols.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel**, *Jovellanos. Un hombre de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe (1988).
- FERRER BENIMELI, José Antonio**, *El conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del “Viaje de Fígaro a España”*, Madrid-Zaragoza, Universidad de Zaragoza (1972).
- FORD BACIGALUPO, Mario**, “Two journeys with one vision: Campomanes’s travels in Spain (1778-1779)”, *REHA* 13 (1979), págs. 143-160.
- FORNER, Juan Pablo**, *El Asno erudito. Fábula original. Obra póstuma de un poeta anónimo. Publicala D. Pablo Segarra, Madrid, en la Imprenta del Supremo Consejo de Indias* (1782), ed. Manuel MUÑOZ CORTÉS, Valencia, Castalia (1948).
- *Reflexiones sobre la Lección crítica que ha publicado don Vicente García de la Huerta. Las escribía en vindicación de la buena memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, ex-escudero del bachiller Sansón Carrasco. Las publica D. Juan Pablo Forner*, Madrid, Imprenta Real (1786a).
- *Oración apologética por la España y su mérito literario para que sirva de exornación al discurso leído por el Abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín respondiendo a la cuestión “¿Qué se debe a España?”*, Madrid, Imprenta Real (1786b); ed. Alonso ZAMORA VICENTE, Badajoz, Diputación (1945).
- *Discursos filosóficos sobre el Hombre*, Madrid, Imprenta Real (1787a).
- *Pasatiempo de D. Juan Pablo Forner en respuesta a las objeciones que se han hecho a su Oración Apologética por la España*, Madrid, Imprenta Real (1787b).
- *Anti-Sofisma o sea desenredo de los sofismas con que se ha pretendido oscurecer algunas doctrinas de la Oración Apologética por la España y su mérito literario de D. Juan Pablo Forner por E. C. V.*, Madrid, Blas Román (1787c).
- *Amor de la Patria. Discurso que en la Junta general pública que celebró la Real Sociedad Económica de Sevilla el día 23 de Noviembre de 1794 leyó don Juan Pablo Forner, Fiscal del Crimen de la Real Audiencia y Director de la Sociedad. Publicado de acuerdo y a expensas de ésta*, Sevilla, Hidalgo y González de la Bonilla (s. f.).
- *Preservativo contra el Ateísmo por don Juan Pablo Forner, del Consejo de S.M. y su Fiscal en la Real Audiencia de Sevilla*, Sevilla, Félix de la Puerta (1795).
- *Exequias de la lengua castellana*, ed. Pedro SAINZ RODRÍGUEZ, Madrid, Espasa Calpe (1925).
- *Cotejo de las églogas que ha premiado la Real Academia de la Lengua*, ed. Fernando LÁZARO CARRETER, Salamanca, CSIC y Universidad (1951).
- *Los Gramáticos. Historia chinesca*, ed. John H. R. POLT, Madrid, Castalia (1970); ed. José JURADO, Madrid, Espasa Calpe (1970).
- *La crisis universitaria. La Historia de España (dos discursos)*, ed. François LOPEZ, Barcelona, Labor (1973).
- *Discurso sobre la tortura*, ed. Santiago MOLLFULLEDA, Barcelona, Crítica (1990).

- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond** (ed.), "Obras inéditas de Cadalso", *RHi* 1 (1894), págs. 258-335.
- "Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal", *RHi* 3 (1896), págs. 1-349.
- Véase CADALSO.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a**, "Fr. Juan Fernández de Rojas y el *Viaje pintoresco e histórico de España*", *Cast* 9-10 (1985), págs. 15-22.
- GARCÍA MERCADAL, José** (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. III: *Siglo XVIII*, Madrid, Aguilar (1962).
- GARCÍA SALINERO, Fernando**, "Una omisión en la polémica forneriana: Rafael de Floranes", *REE* 22 (1966), págs. 197-208.
- GLENDINNING, Nigel**, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos (1962).
- "Structure in the *Cartas marruecas* of Cadalso", en Peter HUGHES y David WILLIAMS (eds.), *The Varied Pattern: Studies in the 18th Century*, Toronto, Hakkert (1971), págs. 51-76.
- "Ideas políticas y religiosas de Cadalso", *CHA* 130, 389 (1982), págs. 1-16.
- "Humor e ironía en Cadalso", en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 173-192.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar**, *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza (1974).
- *Jovellanos, el español perdido*, Madrid, Sala (1975).
- GUERRERO, Ana Clara**, *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar (1990).
- GUINARD, Paul J.**, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París, Institut d'Études Hispaniques (1973).
- "Les utopies espagnoles au XVIII^e siècle", en *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIII-XIX siècles*, París, Les Belles Lettres (1977), págs. 171-190.
- "Aspects utopiques dans le roman espagnol de la fin du XVIII^e siècle", en *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM (1990), págs. 57-63.
- GUTIÉRREZ, Jesús**, "Un arte de vivir en el siglo XVIII: la *Carta* del sexto Conde de Fernán-Núñez", *Diec* 6 (1983), págs. 42-115.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Carlos**, *Carta... a sus hijos*, París, P. Didot (1791).
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Francisco**, *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Bruselas, Felipe Foppens (1686).
- HAFTER, Monroe Z.**, "Towards a History of Spanish imaginary voyages", *ECS* 7 (1975), págs. 265-282.
- HELMAN, Edith**, "Viajes de españoles por la España del siglo XVIII", *NRFH* 7 (1953), págs. 618-629.
- HERVÁS Y PANDURO, Lorenzo**, *Viaje estático al mundo planetario*, Madrid, Aznar (1793-1794), 4 vols.
- HILTON, Ronald**, "Antonio Ponz en Inglaterra", *BSS* 13 (1936), págs. 115-131.
- HOYO SOLÓRZANO Y SOTOMAYOR, Cristóbal del**, *Madrid por dentro* (1745), ed. Alejandro CIORANESCU, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife (1983).
- *Carta de Lisboa*, ed. Miguel PÉREZ CORRALES, La Laguna, Universidad (1986).

HUGHES, John B., “Discusiones estéticas de las *Cartas marruecas*”, *NRFH* 10 (1956), págs. 94-202; recogido en *José Cadalso y las “Cartas marruecas”*, Madrid, Tecnos (1969).

JIMÉNEZ SALAS, María, *Vida y obras de don Juan Pablo Forner y Segarra*, Madrid, CSIC (1944).

JOVELLANOS, Gaspar M. de, *Elogio de Carlos III*, Madrid, Ibarra (1789).

— *Diarios*, ed. Ángel del Río y Julio SOMOZA, Oviedo, IDEA (1953-1955), 5 vols.

— *Obras* (BAE XLVI, L, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII), ed. Cándido NOCEDAL y Miguel ARTOLA, Madrid, Atlas (1956), 5 vols. Para las obras no incluidas en las restantes ediciones citadas.

— *Cartas del viaje de Asturias (Cartas a Ponz)*, ed., José Miguel CASO GONZÁLEZ, Salinas, Ayalga Ediciones (1981).

— *Obras completas*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Oviedo, Universidad (1984-1989).

— *Escritos literarios*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Madrid, Espasa Calpe (1987a).

— *Obras en prosa*, ed. José Miguel CASO GONZÁLEZ, Madrid, Castalia (1987b).

JUAN, Jorge, y ULLOA, Antonio de, *Relación histórica del viaje a la América meridional*, Madrid, Antonio Marín (1748a), 4 vols.

— *Observaciones astronómicas y físicas hechas de orden de S.M. en los reinos del Perú*, Madrid, Juan de Zúñiga (1748b).

Véase RAMOS GÓMEZ.

JURADO, José, “Repercusiones del pleito con Iriarte en la obra literaria de Forner”, *Th* 24 (1969), págs. 228-277.

LAFFRANQUE, Marie, “La *Description de la Sinapia, péninsule en la tierra austral*”, en *La contestación de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (1981), págs. 193-204.

LAUGHRIN, Mary Fidelia, *Juan Pablo Forner as a critic*, Washington, Catholic University of America Press (1943).

LEGIPONT, Olivier, *Itinerario en que se contiene el modo de hacer con utilidad los viajes a Cortes extrangeras*; traducción de Joaquín MARÍN, Valencia, Benito Monfort (1759).

LOPE, Hans-Joachim, “La ville de Bruxelles vue par don Diego Alejandro de Gálvez”, *ES* 18, 5 (1978), págs. 181-198.

— “La Alemania de 1793 vista por Leandro Fernández de Moratín”, en *Actas VII CIH*, vol. II, Roma, Bulzoni (1982a), págs. 691-697.

— “La ciudad de Lieja descrita por Diego Alejandro de Gálvez”, *Diec* 5 (1982b), págs. 45-62.

— “La descripción de Flandes y Valonia en el *Itinerario geográfico* de Diego Alejandro de Gálvez”, *IR* 19 (1984), págs. 27-44.

— “Pongamos la fecha desde hoy...”, en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 211-233.

— “Antonio Ponz y la Montgolfière”, en *Actas VII CIH*, vol. II, Madrid, Istmo (1986), págs. 177-182.

LOPEZ, François, *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques (1976).

— “Considérations sur la *Sinapia*”, en *La contestación de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (1981), págs. 205-211.

- LOPEZ, François**, “Una utopía española en busca de autor: *Sinapia*. Historia de una equivocación. Indicios para un acierto”, *AUAHM* 2 (1982), págs. 211-221.
- “El pensamiento tradicionalista”, en *HEMP*, XXXI, *La época de la Ilustración*, vol. I, *El Estado y la Cultura (1759-1808)*, Madrid, Espasa Calpe (1987), págs. 815-853.
- “Une autre approche de *Sinapia*”, en *Las utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM (1990), págs. 9-18.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco**, *Tomás Moro y España: Sus relaciones hasta el siglo XVIII*, Madrid, UCM (1980).
- LÓPEZ MOLINA, Luis**, “Los libros de viajes en la literatura española moderna”, en *Homenaje a Samuel Gili Gaya (in memoriam)*, Barcelona, Bibliograf (1979), págs. 139-151.
- LUNARDI, Ernesto**, *La crisi del Settecento. José Cadalso*, Génova, Romano Editrice Moderna (1948).
- MARAVALL, José Antonio**, “De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso”, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, vol. II, París, Institut d’Études Hispaniques (1966), págs. 81-96.
- “Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII”, *ROcc* 52 (1967a), págs. 53-82.
- “El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner”, *LT* 57 (1967b), págs. 25-56.
- “Mentalidad burguesa e idea de la historia”, *ROcc* 107 (1972), págs. 250-286.
- “La fórmula del despotismo ilustrado”, en *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, vol. I, Nápoles, Guida Editori (1985), págs. 9-54.
- MARCHENA, José**, *Obra española en prosa (Historia, política, literatura)*, ed. Juan Francisco FUENTES, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1990).
- MARICHAL, Juan**, “Cadalso: el estilo de un *hombre de bien*”, *PSA* 4 (1957), págs. 85-96; reproducido en *La voluntad de estilo (Teoría historia del ensayismo hispánico)*, Barcelona, Seix Barral (1957a), págs. 185-197.
- “Originalidad histórica de Jovellanos”, *Ibid.* (1957b), págs. 199-214.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María**, *Menéndez Pelayo y Asturias*, Oviedo, IDEA (1957), cap. 8.
- [MARQUÉS Y ESPEJO, Antonio]**, *Viaje de un filósofo a Selenópolis, corte desconocida de los habitantes de la tierra*, Madrid, Fuentenebro (1804).
- MÉNDEZ, Fr. Francisco**, *Noticias sobre la vida, escritos y viajes del Rmo. P. Mtro. Fr. Enrique Flórez*, Madrid, Real Academia de la Historia (1860).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, “Jovellanos y Mallorca”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. IV, Madrid, CSIC (1942), págs. 227-228.
- *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, vol. III, CSIC (1952).
- *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid, vol. V, CSIC (1963).
- MERÁS, Ignacio de**, *Obras poéticas*, Madrid, Benito Cano (1797), 2 vols.
- [MERINO DE JESUCRISTO, Fr. Andrés]**, *La mujer feliz, dependiente del mundo y de la fortuna*, Madrid, Imprenta Real (1786), 3 vols.
- *Tratado sobre la Monarquía Columbina. (Una utopía antiilustrada del siglo XVIII)*, ed. Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, Madrid, El Archipiélago (1980).
- MESTRE, Antonio**, “La Historiografía española en el siglo XVIII”, en *Actas del Coloquio internacional Carlos III y su siglo*, vol. I, Madrid, UCM (1990), págs. 55-60.

- MONTESINOS, José F.**, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia (1966).
- MORALES MOYA, Antonio**, “Conocimiento de la realidad y pretensión reformista en el viaje ilustrado”, en *Viajeros y paisajes*, Madrid, Alianza (1988), págs. 11-29.
- MORATÍN, Leandro F. de**, “Apuntaciones sueltas de Inglaterra”, en *Obras póstumas*, vol. I, Madrid, Rivadeneyra (1867), págs. 161-269.
- *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, ed. René y Mireille ANDIOC, Madrid, Castalia (1968).
- *Epistolario*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1973).
- *Viaje de Italia*, prólogo de José DOVAL, Barcelona, Laertes (1988).
- *Viaje a Italia*, ed. Belén TEJERINA, Madrid, Espasa Calpe (1991).
- *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, ed. Ana RODRÍGUEZ-FISCHER, Barcelona, PPU (1992).
- MOYA, Alejandro**, *El triunfo de las castañuelas, o mi viaje a Crotalópolis*, Madrid, González (1792).
- MUMFORD, Lewis**, *The Story of Utopias*, Nueva York, The Viking Press (1969).
- MUNÁRRIZ, José Luis**, *Lecciones sobre Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair*, Madrid, García (1798-1801), 4 vols.
- NERGÁN, Cosme de**, *Los frailes vindicados por Voltaire...*, Madrid, Fuentenebro (1813).
- OLAECHEA, Rafael**, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII. La Agencia de preces*, Zaragoza, El Noticiero (1965), 2 vols.
- *El Conde de Aranda y el “partido aragonés”*, Zaragoza, Universidad (1969).
- “Esbozo psicológico de José Cadalso (1741-1782)”, en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985a), págs. 257-294.
- *Viajes españoles del XVIII en los balnearios del Alto Pirineo francés*, Zaragoza, Colegio Universitario de La Rioja (1985b).
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro**, *El año que vivió Moratín en Inglaterra, 1792-1793*, Madrid, Castalia (1985).
- PEMÁN MEDINA, María** (ed.), *El viaje europeo del Marqués de Ureña (1787-1788)*, Cádiz, Unicaja (1992).
- PEÑUELAS, Marcelino**, “Los Diarios de Jovellanos, ¿memorias íntimas?”, *Ins* 224-225 (1965), pág. 12.
- “Personalidad y obra de Forner”, *Hispa* 26 (1966), págs. 23-31.
- PESET, José Luis**, “Ciencia y técnica: las expediciones científicas”, en *Carlos III y la Ilustración*, vol. I, Madrid, Ministerio de Cultura (1988), págs. 285-294.
- PESET, José Luis y Mariano**, *La Universidad española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Taurus (1974).
- PINO, Fermín del** (ed.), *Ciencia y contexto histórico nacional en las expediciones ilustradas a América*, Madrid, CSIC (1988); también como número monográfico de *RInd* 47 (1987), págs. 357-701.
- PIWNIK, Marie-Hélène**, “Voyage au Portugal de quatre religieux espagnols du Tiers-Ordre de la Pénitence (1773)”, *BEPB* 39-40 (1978-1979), págs. 25-84.

- PIWNIK, Marie-Hélène**, “Les deux voyages de F. Pérez Bayer au Portugal: 1782, 1783”, *AUAHM* 3 (1983), págs. 261-317.
- POLT, John H. R.**, “Jovellanos *El delincuente honrado*”, *RRQ* 50 (1959), págs. 170-190.
- “Jovellanos y la educación”, en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. III, Oviedo, Universidad (1966), págs. 315-338.
- “Estudio preliminar a una edición de *Los gramáticos de Forner*”, *REE* 25 (1969), págs. 247-274.
- “Juan Pablo Forner, preceptista y filósofo de la Historia”, *REE* 26 (1970), págs. 213-241.
- *Gaspar Melchor de Jovellanos*, Nueva York, Twayne (1971).
- Reseña en José de CADALSO, *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. Nigel GLENDINNING y Nicole HARRISON, *MPhil* 79 (1982), págs. 443-445.
- PONZ, Antonio**, *Viaje de España*, Madrid, Ibarra (1772-1794), 18 vols. Ed. facsímil, Madrid, Atlas (1972).
- *Viaje fuera de España*, Madrid, Ibarra (1785), 2 vols. Ed. facsímil, Madrid, Atlas (1972).
- *Viaje de España y Viaje fuera de España*, ed. Casto María del RIVERO, Madrid, Aguilar (1988-1989), 5 vols.
- PUENTE, Joaquín de la**, *La visión de la realidad española en los viajes de Antonio Ponz*, Madrid, Moneda y Crédito (1968).
- RAMOS GÓMEZ, Luis J.** (ed.), *Las “Noticias secretas de América” de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1735-1745)*, Madrid, CSIC (1985), 2 vols.
- RIBBANS, Geoffrey**, “Antonio Ponz y los viajeros extranjeros de su tiempo”, *RVF* 5 (1955-1958), págs. 63-89.
- “Spanish National Pride and Foreign Travelers in the Eighteenth Century”, *Diec* 10 (1987), págs. 3-17.
- RICARD, Robert**, “De Campomanes à Jovellanos. Les courants d’idées dans l’Espagne du XVIII^e siècle”, *LR* 11 (1957), págs. 31-52.
- RICK, Lilian**, *Bibliografía crítica de Jovellanos*, Oviedo, Universidad (1977).
- RÍO, Ángel del**, Introducción a JOVELLANOS, *Obras escogidas*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe (1935), págs. VII-CXXXVIII.
- “El sentimiento de la naturaleza en los Diarios de Jovellanos”, *NRFH* 7 (1953), págs. 603-637.
- RISCO, Antonio**, “Una carta inédita de Juan Pablo Forner”, *Carav* 31 (1978), págs. 91-112.
- ROBERTSON, Ian**, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la acesión de Carlos III hasta 1855*; traducción de Francisco José MAYANS, Madrid, Serbal y CSIC (1988).
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “Antonio Ponz fuera de España: su visión del París pre-revolucionario”, en F. LAFARGA (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989), págs. 437-450.
- ROMEU PALAZUELOS, Enrique**, *Biografía de Viera y Clavijo a través de sus obras*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife (1981).

RUBÍN DE CELIS, Manuel, *Junta que en casa del autor tuvieron ciertos eruditos a la violeta y parecer que sobre dicho papel ha dado el mismo a don Manuel Noriega, habiéndosele éste pedido con las mejores instancias desde Sevilla*, Madrid, Manuel Martín (1772).

— *El Corresponsal del Censor*, Madrid, Imprenta Real (1786-1788).

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro, “La figura literaria de Juan Pablo Forner”, en *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, Madrid, Rialp (1962).

SÁNCHEZ AGESTA, Luis, “Introducción al pensamiento español del Despotismo ilustrado”, *Arb* 17 (1950), págs. 357-375.

— *El pensamiento político del despotismo ilustrado*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos (1953).

— *España y Europa en el pensamiento español del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1956).

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, “Jovellanos y la historia”, en *Espanoles ante la Historia*, Buenos Aires, Losada (1958), págs. 161-212.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “El Viaje de España y el arte español”, *ROcc* 8, 24 (1925), págs. 307-330.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel, “La Carta Quinta de Jovellanos a Ponz y el Diccionario Geográfico de Asturias de la Real Academia de la Historia”, *Ást* 8 (1991), págs. 11-57.

SARMIENTO, Fray Martín, *Viaje a Galicia (1754-1755)*, ms. de la Abadía de Silos transcrito por Fr. Mateo del Álamo y Fr. Justo Pérez de Urbel, ed. Francisco J. SÁNCHEZ CANTÓN y J. M. PITA ANDRADE, Santiago de Compostela (1950).

— *Viaje a Galicia (1745)*, ed. José Luis PENSADO, Salamanca, Universidad (1975).

SARRAILH, Jean, “A propos du *Delincuente honrado* de Jovellanos”, en *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Chartres, Durand (1949), págs. 337-351.

— *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE (1957).

SEBOLD, Russell P., “Menéndez Pelayo y el supuesto casticismo de la crítica de Forner en las *Exequias*”, en *El rapto de la mente*, Madrid, Editorial Prensa Española (1970), págs. 99-122; 2.^a ed., Barcelona, Anthropos (1989), págs. 138-156.

— *Colonel don José Cadalso*, Nueva York, Twayne (1971); versión española *Cadalso: el primer romántico “europeo” de España*, Madrid, Gredos (1974).

SELLÉS, Manuel; PESET, José Luis, y LAFUENTE, Antonio (eds.), *Carlos III y la ciencia de la Ilustración*, Madrid, Alianza (1988).

[SERIMAN, Zaccaria], y VACA DE GUZMÁN, Gutierre Joaquín, *Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al País de las Monas*, Alcalá-Madrid, María García Briones-Pantaleón Aznar-Sancha (1769-1778), 4 vols.

SEYXO, Vicente del, *Compendio de observaciones que forman el plano de un viaje político y filosófico que debe hacerse dentro y fuera del reino en que nacemos, y luego por la Europa y demás partes de la Tierra*, Madrid, Pantaleón Aznar (1796).

SIMÓN DÍAZ, José, “El reconocimiento de los archivos españoles en 1750-1756”, *RByD* 4 (1950), págs. 131-170.

Sinapia. A classical utopia of Spain, ed. Stelio CRO, Hamilton, McMaster University (1975).

- Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, ed. Miguel AVILÉS FERNÁNDEZ, Madrid, Editora Nacional (1976).
- SMITH, Gilbert**, *Juan Pablo Forner*, Boston, Twayne (1976).
- SOMOZA DE MONTSORIÚ, Julio**, *Inventario de un jovellanista*, Madrid, Rivadeneyra (1901).
- SORRENTO, Luigi**, “Il Forner nobile difensore della Spagna; giudizi d’allora e d’oggi”, en *Francia e Spagna nel settecento. Battaglie e sorgenti di idee*, Milano, s. e. (1928), págs. 229-248.
- SOUBEYROUX, Jacques**, “Sátira y utopía de la corte en *Aventuras de Juan Luis de Rejón y Lucas*”, en *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Madrid, Siglo XXI (1988), págs. 379-412.
- SPELL, Jefferson Rea**, *Rousseau in the Spanish World before 1833. A Study in Franco-Spanish Literary Relations*, Nueva York, Gordian Press (1969).
- TEJERINA, Belén**, “Fragmentos inéditos de los apuntes diarios de don Leandro Fernández de Moratín en el ms. de su viaje a Italia”, *AFLLS* 4-5 (1973-1974), págs. 301-325.
- “El ms. del *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín”, en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1980), págs. 229-248.
- TRIGUEROS, Cándido María**, *El viaje al cielo del poeta filósofo*, Sevilla, Vázquez y Compañía (1777).
- TROUSSON, Raymond**, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruselas, Université Libre de Bruxelles (1979).
- TWISS, Richard**, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, Robinson (1775).
- URZAINQUI, Inmaculada**, y **RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro**, *Periodismo e Ilustración en Manuel Rubín de Celis*, Oviedo, Universidad (1983).
- Las Utopías en el mundo hispánico*, Madrid, Casa de Velázquez y UCM (1990).
- VACA DE GUZMÁN, Gutierre Joaquín**, Véase SERIMAN, ZACCARIA.
- VACA DE GUZMÁN, José María**, “Viaje por los vientos”, en *Obras*, vol. II, Madrid, José Herrera (1792), págs. 153-203.
- “Cartas del crítico madrileño”, *Ibid.*, págs. 4-146.
- VARELA, Javier**, *Jovellanos*, Madrid, Alianza (1988).
- VARGAS PONCE, José**, *Apología de la literatura española en las ciencias y bellas artes, presentada a la Real Academia de la Historia. Año de 1785*, RAH, mss. de Vargas Ponce, vol. 51.
- *Descripción de las Islas Pithiusas y Baleares*, Madrid, Ibarra (1787).
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José**, *Noticia del viaje de España*, Madrid, Gabriel Ramírez (1765).
- VENTURI, Franco**, *Europe des Lumières. Recherches sur le XVIIIe siècle*, París y La Haya, Mouton (1971).
- *Los orígenes de la Enciclopedia*, Barcelona, Crítica (1980).

VERA CAMACHO, Juan Pedro, “Tres escritores y una temática”, *REE* 20 (1964), págs. 533-548.

[VERNES, François], *El viajador sensible*, traducción de Bernardo María de CALZADA, Madrid, Imprenta Real (1791).

VIERA Y CLAVIJO, José, *Extracto de los apuntes del diario de mi viaje desde Madrid a Italia y a Alemania por los años de 1780 y 1781*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta, Litografía y Librería Isleña (1848).

— *Apuntes del diario e itinerario de mi viaje a Francia y Flandes en los años de 1777 y 1778*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta, Litografía y Librería Isleña (1849).

VIERA Y CLAVIJO, José, e IRIARTE, Tomás de, *Dos viajes por España* [*Viaje a la Mancha*, 1774, de Viera, y *Viaje a la Alcarria*, 1781, de Iriarte], ed. Alejandro CIORANESCU, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife (1976).

VILANOU TORRANO, Conrad, “A propósito del «Método apodémico de viajar, o Itinerario en que se contiene el modo de hacer con utilidad los viajes a las cortes extranjeras»”, en *Educación e Ilustración en España. III Coloquio de Historia de la Educación*, Barcelona, Universidad (1984), págs. 203-211.

VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid-Valencia, Imprenta Real-Oliveres-Real Academia de la Historia (1803-1852), 22 vols.

VOGT, Wolfgang, *Die “Diarios” von Gaspar Melchor de Jovellano (1744-1811)*, Frankfurt, M. Peter Lang (1975).

WARD, Bernardo, *Proyecto económico*, Madrid, Ibarra (1779).

XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe, “Quince cartas inéditas del coronel Cadalso”, *Hispa* 10 (1960), págs. 21-45; reproducido en *Cadalso (Vida y muerte de un poeta soldado)*, Madrid, Editora Nacional (1967), págs. 331-373.

ZAMORA, Francisco de, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, ed. Ramón BOIXAREU, Barcelona, Curial (1973).

ZAMORA VICENTE, Alonso, “Sobre Juan Pablo Forner”, *REE* 19 (1940), págs. 293-299.

ZAVALA, Iris M., “Forner y Blanco. Dos vertientes del siglo XVIII”, *CA* 25 (1966), págs. 128-138.

— “Lecturas y lectores en las *Cartas marruecas*”, en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 347-363.

Capítulo 9



La poesía del siglo XVIII (II)

Guillermo Carnero, John H. R. Polt, Russell P. Sebold

- 9.1. Poesía y sensibilidad.
John H. R. Polt.
- 9.2. José Cadalso: sus *Noches lúgubres*, su romanticismo.
Russell P. Sebold.
- 9.3. Gaspar Melchor de Jovellanos.
John H. R. Polt.
- 9.4. Juan Meléndez Valdés.
John H. R. Polt.
- 9.5. Nicasio Álvarez de Cienfuegos.
John H. R. Polt.
- 9.6. Poetas entre dos siglos.
Guillermo Carnero, John H. R. Polt.

Poesía y sensibilidad

Para hablar de la sensibilidad en la poesía del siglo XVIII, conviene explicar primero en qué sentido usaremos la palabra *sensibilidad*. El *Diccionario de Autoridades* (1726-1729) da como primera acepción «disposición o facultad en los sentidos para la impresión extraña, particularmente de los objetos que causan pena o gusto». La sensibilidad tiene que ver, pues, con los sentidos y con la reacción psíquica ante las impresiones sensoriales. El diccionario académico moderno desarrolla este significado en sus dos primeras acepciones: «Facultad de sentir, propia de los seres animados. Propensión natural del hombre a dejarse llevar de los afectos de compasión, humanidad y ternura.» Es la acepción segunda la que más nos interesa aquí. El mismo diccionario nos explica que *sentimentalismo* es la «calidad de sentimental», y que *sentimental* quiere decir «que expresa o excita sentimientos tiernos. Propenso a ellos. Que afecta sensibilidad de un modo ridículo o exagerado». Estas voces no aparecen en el *Diccionario de Autoridades*. Hay, pues, un parentesco entre la sensibilidad y el sentimentalismo. Otro elemento importante en estos conceptos es al que apunta Jacques Barzun: «Quiero sugerir que el sentimentalismo no consiste sencillamente en el despliegue de sentimientos, ni en poseerlos en exceso —¿quién ha de tasar la cantidad debida?—, sino en el cultivo de los sentimientos sin que les siga la acción correspondiente. Disfrutar habitualmente de los sentimientos sin actuar de acuerdo con ellos, esto es ser sentimental» (1961, pág. 75). Sin excluir el elemento de acción, pondríamos el énfasis en el placer que deriva el sentimental de sus propios sentimientos. *Sentimiento* es lo que produce en nosotros un suceso, triste, alegre o de otro tipo; la *sensibilidad*, diríamos, es la receptividad ante los sentimientos; y el *sentimentalismo* es una especie de desdoblamiento que nos permite sentir que sentimos. Este sentimiento reflejo puede ser agradable aun cuando no lo sea el primario. Fácilmente se pasa de la sensibilidad al sentimentalismo.

Ni la sensibilidad ni el sentimentalismo son invención del siglo XVIII, pero fue sobre todo en la segunda mitad de esta centuria cuando la sensibilidad llegó a ser calidad preciada y por ende motivo de satisfacción, y rayana en el sentimentalismo. Además, su exteriorización llegó a ser socialmente aceptable, incluso deseable. Cuando al Torcuato del drama de Jovellanos *El delincuente honrado* (1773) le pregunta su amigo Anselmo si un hombre como él no se avergonzaría de llorar, aquél le contesta: «Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡desdichado de aquel que no es capaz de derramarlas!» Y el mismo autor insiste en el tema cinco años después, en su *Epístola heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla*:

¿Desde cuándo / la natural ternura es un delito? / ¿El ojo más procaz notar pudiera / las lágrimas vertidas en el seno / de una amistad virtuosa y sin mancilla? / Su llanto escondan los que en él al mundo / un testimonio dan de

sus flaquezas; / pero el sensible corazón [...] / ¿se habrá de avergonzar de su ternura? (vv. 174-183).

El nexo entre la sensibilidad afectiva y la «facultad de sentir» que menciona el diccionario es la filosofía sensualista de John Locke, que se propaga a lo largo del siglo XVIII, según la cual nuestros conocimientos proceden de las percepciones o impresiones sensoriales y de las reflexiones de la mente. La psique humana se concibe, pues, como abierta a las impresiones, y su receptividad se valora como garantía del saber. Las cosas existen en ella, no como universales, sino como combinaciones de impresiones sensoriales (Tuveson, 1960, pág. 17), es decir, fuertemente individualizadas. Además, cuanto más fuertes son las sensaciones, mayor es su validez (Froldi, 1967, pág. 21), con lo cual adquiere un valor positivo el ser conmovido.

Esta filosofía no explicaba los sentimientos morales ni los estéticos; para ello surgieron nuevas teorías sobre la imaginación y el «sentido moral», facultades psíquicas consideradas con independencia del juicio y de la razón (Tuveson). La imaginación representa tanto la facultad por medio de la cual la mente recibe pasivamente las impresiones de lo bello y lo grande, como la fuerza creadora que da forma a las obras de arte. Es la facultad estética, capaz de producir en la poesía, por medio de la evocación de impresiones y de la asociación de ideas, deleites independientes de la razón y de la verdad (*Ibíd.*, cap. V). A través de ella la mente recibe una influencia superior capaz de elevar y transformar el alma; y la fe en la razón y en el progreso social va hermanada con otra fe, en el valor de lo irracional, de la imaginación. A su vez, a partir del conde de Shaftesbury y en la filosofía moral de Francis Hutcheson, se desarrolla el concepto de un «sentido moral», análogo a los sentidos corporales, que discierne directa e intuitivamente el bien y el mal, sin necesidad de raciocinio, e incluso a veces mejor sin raciocinio. El sentido moral es un argumento a favor de la bondad instintiva del hombre, bondad tal vez mayor mientras menos desarrolladas estén las facultades racionales. Se llega a concebir la mente humana como compuesta de tres elementos o facultades: el entendimiento, que interpreta las impresiones sensoriales para producir los conocimientos; la imaginación, productora de placer, que reacciona ante estas impresiones a nivel estético; y el sentido moral, guía en las cuestiones éticas.

Así queda limitado el papel de la razón y se valora lo extrarracional, aunque el ejemplo de Jovellanos demuestra que la sensibilidad no está reñida con la razón. Como dice Joaquín Arce, «corazón sensible y mente despejada: ese es el hombre de la nueva época, que ya no se alimenta de exclusivos esquemas racionales para interpretar la historia y la vida» (1981, pág. 441).

El cambio paulatino de mentalidad y de cosmovisión influye en la literatura de los países donde había surgido la nueva filosofía, y de allí llegaron nuevas corrientes literarias a España. No vamos a resucitar la visión desacreditada de una literatura española dieciochesca «afrancesada» o «galoclásica», infeliz hiato en el curso auténtico de las letras patrias. La lectura de los poetas de fines del siglo XVIII demuestra que vive en ellos la tradición poética de Garcilaso y de Fr. Luis de León; y si también se manifiestan influencias venidas de fuera, éstas no son síntoma de decadencia sino de vitalidad cultural,

de estar al tanto de lo que ocurre en la poesía europea. El aislamiento no produce sino estancamiento¹.

Entre los autores de lengua francesa, el que más interesa para el estudio de la sensibilidad es Rousseau, en cuyos escritos los sentimientos llegan a tener un valor epistemológico y ético (Brady, 1978, pág. 455; Frolidi, 1967, pág. 28). Otro suizo, éste de lengua alemana, Salomon Gessner, fue autor de idilios en prosa que combinan el bucolismo de raíz grecolatina con fuertes dosis de moralidad y de sentimentalismo. Sus obras llegaron a España en traducciones francesas, empezando a traducirse al castellano en 1785 (Arce, 1981, págs. 67-68; Cano, 1961). A través de traducciones y adaptaciones francesas llegó también a menudo la influencia de los autores de lengua inglesa, poco conocidos antes en España, aunque un creciente número de literatos españoles, entre ellos Jovellanos y Meléndez Valdés, aprendió a leerlos en su lengua original. Uno de los más leídos fue Edward Young, autor de *Night Thoughts*, cuyos 10.000 versos de meditaciones piadosas sobre el destino del hombre impresionaron sobre todo por sus escenas de melancolía nocturna. También se leyó a James Macpherson, autor de pretendidas traducciones de un antiguo bardo escocés, Ossian; su prosa rítmica evoca sentimientos con frecuencia melancólicos y una naturaleza agreste, a veces violenta, que armoniza con esos sentimientos. De las novelas sentimentales de Samuel Richardson escribe Nicasio Álvarez de Cienfuegos: «Hablando de la facultad de sentir, cómo se me pasarían los *Romances de Richardson*, que son uno sin duda de los libros que hacen el honor del género humano» (Biblioteca Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, ms. 722, fol. 69). Los ensayos de Joseph Addison *The Pleasures of the Imagination [Los placeres de la imaginación]* (1712) y las *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres [Lecciones sobre la retórica y las bellas letras]* (1783) de Hugh Blair tuvieron también amplia resonancia entre los poetas españoles (Arce, 1981, pág. 489 n. 11; Dérozier, 1968, pág. 257).

Éstos son sólo unos pocos de los autores extranjeros que leían los poetas que estudiamos, pero están entre los que más influyeron en el desarrollo de la poesía de la sensibilidad. Notaremos su influencia al hablar específicamente de algunos poetas españoles.

Veremos que la poesía de la sensibilidad empieza a manifestarse en España alrededor del año 1770. Los temas y las actitudes que la constituyen aparecen en muchos autores, pero sólo tienen un papel importante en los versos de unos pocos, sin constituir ni en la lira de éstos la cuerda única. Estos poetas son, sin embargo, algunos de los más innovadores y más influyentes de la época, y también los que parecen estar más en contacto con la poesía extranjera, sin que por eso se les haya de considerar de ningún modo desnaturalizados. Lo que crean es una poesía innovadora que da un paso importante, en las composiciones que venimos estudiando, hacia la ruptura con la tradición clásica y renacentista y hacia un concepto de la poesía como expresión directa, espontánea, de las sensaciones y los sentimientos del sujeto. En esto coinciden con el Romanticismo del siglo XIX.

¹ Sobre el papel de las literaturas extranjeras modernas en la poesía del siglo XVIII ha escrito Joaquín Arce, 1981, págs. 36-104. Véase también Glendinning, 1968; Krömer, 1968, págs. 51-52, sobre el papel de Inglaterra en el tratamiento literario del sentimiento.

¿Quiere esto decir que estos poetas son románticos?, ¿o prerrománticos?, ¿o ilustrados sensibles?

Russell P. Sebold ha propugnado la tesis de que la esencia del Romanticismo es una cosmología que explica Américo Castro como «una metafísica sentimental, una concepción panteísta del universo cuyo centro es el yo». Para Sebold, esta cosmología informa ciertas obras clave de la literatura española a partir de 1770 aproximadamente, de modo que conviene hablar «en términos de Romanticismo en las últimas décadas del siglo XVIII y de Romanticismo manierista consciente en el XIX» (1983, pág. 103). Una interpretación semejante del Romanticismo, con referencia a la literatura inglesa, se encuentra en un estudio de M. H. Abrams (1974), para quien lo distintivo de la poesía de Wordsworth y Coleridge «no es la atribución de vida y alma a la naturaleza, sino la repetida formulación de esta vida externa como contribución de la vida y el alma del hombre observador, o bien en constante reciprocidad con ellas» (pág. 64).

9.2

José Cadalso: sus *Noches lúgubres*, su romanticismo

9.2.1. Contenido y contexto románticos

Las *Noches lúgubres* representan para el siglo XVIII lo mismo que las *Leyendas* de Bécquer para el XIX, o *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez para los primeros decenios del siglo XX: cada una de estas obras es la mejor muestra de la prosa poética de su época. La poesía de esta prosa lúgubre de Cadalso estriba en su profundo lirismo, o sea, en la intensa dramatización del yo del poeta y sus penas individuales, como si fuera un tema melódico central, sobre el fondo de las cuitas de todos los hombres, como si éstas a su vez fuesen otras tantas variaciones sobre el tema central. La temática de las *Noches lúgubres* —la muerte de la mujer amada, el goce del amante en su propio dolor en tormentosas noches de relámpagos y truenos, y la voluntad de morir para acompañar a la desaparecida en el no ser— son, por lo demás, notas características de la poesía lírica y las canciones tristes de siempre. La cualidad lírica más bien que narrativa o dramática de esta obra dialogada tiene a la par un evidente corolario en su escasa acción: con la ayuda del sepulturero Lorenzo, Tediato intenta sin éxito, en tres noches seguidas, desenterrar el cadáver de su amada, con la intención de llevar los restos de ella a casa y quemarse allí a sí mismo en tan triste compañía; la segunda noche, se encarcela a Tediato por algunas horas cuando se le confunde con un asesino, y esto es todo.

El 22 de abril de 1771 muere María Ignacia Ibáñez, la célebre actriz de quien Cadalso estaba enamorado, y hacia fines de junio del mismo año de 1771 Cadalso emprende la composición de las *Noches lúgubres*; pues las palabras siguientes de Tediato, en las últimas páginas de la noche I, son una clarísima refe-

rencia a los días inmediatamente anteriores a la ya indicada fecha de muerte de la lamentada amante: «¿Quién me diría dos meses ha que me había de ver en este oficio?» Mas el argumento del poema no tiene nada de verdad autobiográfica: contrariamente a lo que se pensaba en otra época, el elegante militar gaditano no intentó nunca exhumar a la Ibáñez. El argumento no es más que una armazón alegórica inventada para justificar el fuerte colorido emocional de la obra, en el que sí, en cambio, se nos exhibe su auténtica dimensión autobiográfica: el dolor. Por esto, al hablar de la representación del dolor de las *Noches lúgubres*, es lícito que designemos a su figura central, ya como Tediato, ya como Cadalso, o ya como el poeta. Quiere decirse que el pesar impregnado en página tras página de las *Noches lúgubres* es personal, subjetivo, egoísta, y aún más que eso, egocéntrico; pues convirtiéndose el yo del poeta en centro del universo, se produce un nuevo panteísmo poético por el cual la *machina mundi*, las fuerzas naturales y todos los vivientes se asocian a la lamentación de una nuevaseudodivinidad para hacerle un eco cósmico. Y precisamente de estos elementos depende el carácter revolucionario de las *Noches lúgubres*; pues por la mentalidad de Tediato, por la cosmovisión que nos brinda y por las principales técnicas que utiliza, Cadalso se anticipa a toda la literatura romántica española de los próximos cien años hasta Bécquer inclusive.

En las *Noches lúgubres* el lector encuentra a cada paso ejemplos de esa metáfora cósmica según la cual lo universal es un término comparativo con que se rinde homenaje a lo personal. Mientras espera al sepulturero en el templo en una noche melancólica y tempestuosa, Tediato se queja amargamente: «Lorenzo no viene. ¿Vendrá acaso? ¡Cobarde! ¡Le espantará este aparato que naturaleza le ofrece! No ve lo interior de mi corazón... ¡Cuánto más se horrorizaría!» El paralelo entre la naturaleza borrascosa y el agitado paisaje interior del alma de Tediato —«Cruel memoria, más tempestades formas en mi alma que esas nubes en el aire»— es solamente una de las muchas formas en que Cadalso construye la metáfora cósmica mientras su desconsolado personaje continúa lamentándose «con la voz de mi corazón... aquella voz que penetra el firmamento». Es más: Cadalso no solamente domina plenamente esta técnica nueva, que recogerán Meléndez Valdés, Jovellanos, Cienfuegos, Cabanyes, Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Espronceda, la Avellaneda, García y Tassara, Bécquer, etc., sino que se da cuenta ya de su novedad; porque en una ocurrencia genial contenida en las *Cartas marruecas*, observa que si las *Noches* se estampasen en la forma debida, «la impresión sería en papel negro con letras amarillas», encantador proyecto de edición romántica que jamás se ha realizado.

Irónicamente, la representación del dolor de Tediato en términos universales sólo quiere decir que está tan «encarcelado dentro de sí mismo» —esto es, dentro de su propia alma—, como lo está Nuño Núñez en las *Cartas marruecas*; porque la cara del cosmos que le devuelve su mirada no es sino un reflejo solipsista de su propio melancólico estado de ánimo. Como desde dentro de su cárcel psicológica, Tediato describe «todas las tinieblas de mi alma» (aquí el alma es la prisión); pero también habla de su corazón tembloroso y aterrado como «frágil habitación de una alma superior a todo lo que naturaleza puede ofrecer» (ahora el alma es la prisionera). Después veremos de dónde procede este concepto del alma como lugar a la vez que moradora de ese lugar, pero debemos por ahora

señalar que la presencia de tal concepto contribuye a uno de los muy sugerentes paralelos que existen entre las *Noches* de Cadalso y *Las cuitas del joven Wérther* de Goethe (1774). Ansiando fundirse con el viento o abrazarse al torrente, el contemporáneo de Tediato, Wérther, pregunta: «¿No será liberada algún día esta alma aprisionada para tal felicidad?» (carta de 12 de diciembre).

Las *Noches lúgubres* son en todos los aspectos tan radicalmente innovadoras como el *Wérther* de Goethe, y aun es anterior la composición de la obra de Cadalso (1771), porque Goethe escribió su novela en abril y mayo de 1774. Las *Noches lúgubres* se publicaron por primera vez en el *Correo de Madrid* entre el 16 de diciembre de 1789 y el 6 de enero de 1790, mas comenzaron antes a influir sobre otros literatos, que las leyeron en manuscrito, por ejemplo, Meléndez Valdés, quien en 1774 escribió una imitación ahora perdida, titulada *Tristemio, diálogos lúgubres, en la muerte de su padre*.

Se acostumbra a considerar el *Wérther* de Goethe como heraldo del *Weltschmerz* romántico en la literatura alemana, del mismo modo que se dice que el *René* (1802) de Chateaubriand anunció el *mal du siècle* del Romanticismo francés. Hemos de afirmar ahora de modo igualmente categórico que en la literatura española las *Noches lúgubres* marcan la aparición de ese mismo dolor romántico —el *fastidio universal*, para darle su auténtico nombre español (Sebold, 1968b)—, aunque no dejan de encontrarse otros anticipos en ciertos poemas de los *Ocios de mi juventud* (1773) de Cadalso, especialmente en la anacreóntica *En lúgubres cipreses*. El hecho de que Meléndez Valdés, discípulo de Cadalso, forjó el nombre español para el dolor romántico en 1794, treinta y nueve años antes de que se comenzase a emplear el nombre francés y cincuenta y tres años antes de que se escogiera el nombre alemán, como se demuestra en el artículo al que acabamos de aludir, es muy probable que se deba en parte a la fuerza con que Cadalso expresó esa emoción casi cinco lustros antes en las *Noches lúgubres*. Antes de concluir el año 1774, Cadalso-Tediato conoce ya «un tormento interior capaz, por sí solo, de llenarme de horror, aunque todo el orbe procurara mi infelicidad»; y veinte años más tarde Meléndez, al mismo tiempo que hace eco al sentimiento cadalsoiano, le da su nombre español: «Mi espíritu insensible / del vivaz gozo a la impresión suave / todo lo anubla en su tristeza oscura, / materia en todo a más dolor hallando / y a este *fastidio universal* que encuentra / en todo el corazón perenne causa» (Meléndez Valdés, 1981-1983, II, pág. 1008 —la cursiva es nuestra). Parecen por contraste pálidas las palabras siguientes de Wérther: «Mi propio corazón contiene la fuente de todas mis cuitas» (carta de 3 de noviembre).

El autor de las *Noches lúgubres* fue el primero en enseñar a los poetas españoles el exquisito arte de gozarse en el propio dolor a la manera romántica. Aflicto por la pérdida de su amada, turbado por el sufrimiento de los oprimidos como Lorenzo, y aterrorizado por el sombrío aspecto de los cielos, que reflejan su negro humor, Tediato descubre encantado que su dolor tiene un dejo de dulzura: «El mismo horroroso conjunto de la noche antepasada vuelve a herir mi vista con aquella *dulce* melancolía.» Tediato es el primero en España en comprobar —las palabras son de Saint-Preux— que «existe un cierto estado de languidez que no deja de tener su encanto para un alma sensible» (*La Nouvelle Héloïse*, parte I, carta XXIII). Y por tanto, un poeta como Espronceda está tan

endeudado con sus precursores españoles del setecientos, como lo está con cualquier poeta extranjero, al describir esa «melancolía, / ... / a un tiempo arrullo / y amarga pena / del corazón».

Se hizo más común en toda la Europa dieciochesca la meditación sobre el suicidio después que Johann Robeck publicó su *Exercitatio philosophica de morte voluntaria* (1736; 2.^a ed., 1753) —que contiene elogios de suicidas célebres— y luego casi en el acto se suicidó. Los pensamientos del alma atormentada de Saint-Preux relativos al suicidio son una muestra de tal influencia (*La Nouvelle Héloïse*, parte III, carta XXI), aunque varios años más tarde Goethe dio a este tema un tratamiento más plenamente romántico, por lo cual se le acostumbra atribuir la distinción de haber introducido en la literatura europea la moda del suicidio romántico. Pero por lo menos una vez se ha procurado demostrar que, en el caso de España, Goethe ha de compartir la distinción de su innovación con Cadalso. Este paralelo se ha trazado, empero, sin ninguna consideración a la diferencia entre el arte y la vida. Se ha propuesto una comparación entre el suicidio de Wérther y lo que uno o dos críticos han supuesto ser el suicidio del propio Cadalso cuando intencionalmente —dicen ellos— él no se apartó de la trayectoria de la granada que lo mató en el sitio de Gibraltar en 1782.

Mas no es de ningún modo necesario recurrir a tales fantasías para probar que Cadalso fue innovador en este aspecto. Es cierto que no se consuma el suicidio de Tediato en las *Noches lúgubres*, pero tampoco se consuma el suicidio en el *René* de Chateaubriand, en el *Obermann* (1804) de Senancour, o en *La confession d'un enfant du siècle* (1836) de Musset; y no obstante, no negaría nadie que el tema del suicidio aparece en forma romántica en todas esas obras. Con las *Noches lúgubres* el tema del suicidio no solamente se presentó por primera vez de modo romántico en las letras españolas, sino que merced a la idea de Tediato de quemarse a sí mismo junto con el cadáver de su amada, Cadalso venía a sugerir también el tema característicamente romántico del doble suicidio, el cual llegaría a ser tan corriente hacia 1837, que Mesonero Romanos lo parodiaría en su gracioso artículo *El Romanticismo y los románticos*. (El tema del doble suicidio siguió siendo tan común, que todavía en 1897 Galdós lo introdujo en forma irónica en el capítulo VIII de *Misericordia*, donde forma parte de las «lecciones de Romanticismo elemental» que Obdulia recibe de su novio, el melancólico hijo de un empresario de pompas fúnebres: «Juntáronse en la calle —explica Galdós—, con propósito firme de ir a algún poético lugar donde pudieran quitarse la miserable vida, bien abrazaditos, expirando al mismo tiempo, sin que el uno pudiera sobrevivir al otro [...], y pasando en un tris a la región de las almas libres.»

Se podría aplicar al conjunto de esta lóbrega obra cadalsiana el comentario que Paul van Tieghem escribió sobre el parlamento de Tediato con el que comienza la primera noche tormentosa y desolada, esto es, que «se caracteriza por un romanticismo fuertemente acentuado que es muy poco usual en Europa hacia 1770 [...] Es el triunfo de lo macabro y de lo apasionado, y estamos muy lejos de las *Noches* de Young». El crítico citado se refiere a los *Night Thoughts* de Edward Young, modelo mencionado por el propio Cadalso y fuente frecuentemente mencionada para las *Noches* españolas (Sebold, 1974, págs. 155-172). Mas casi el único modelo en el que se respira el mismo ambiente de siniestro encanto que Van Tieghem notó en los diálogos nocturnos cadalsianos es uno que Sebold

identificó por vez primera: se trata de *The Citizen of the World*, o *Chinese Letters* (*El ciudadano del mundo*, o *Cartas chinas*) de Oliver Goldsmith, obra de 1760-1762, que es interesante asimismo por ser a la vez modelo muy importante para las *Cartas marruecas*, con lo cual se demuestra la esencial unidad de las dos obras principales de Cadalso.

El reloj que da las dos, la llama trémula y mortecina de la lámpara del templo, la desesperación solitaria de Tediato, su encuentro con un malhechor la segunda noche, su intención de suicidarse, su censura de la vanidad humana, su encuentro con el perro fantasmal, su preocupación por los niños enfermos y hambrientos del sepulturero Lorenzo y la angustia que su propio corazón sensible le suscita, todos estos elementos tienen antecedentes en una sola carta, la CCXVII de *The Citizen of the World*:

El reloj acaba de dar las dos, la bujía agonizante se levanta y se hunde en el candelabro [...] Nada está despierto sino la meditación, la culpa, la orgía y la desesperación [...] El ladrón hace su ronda de medianoche, y el suicida levanta su brazo culpable contra su propia persona sagrada. Dejadme [...] seguir el paseo solitario, donde la vanidad, siempre cambiante, no hace sino unas cuantas horas que caminaba delante de mí [...] ¡Qué lobreguez se tiende en torno mío! La lámpara mortecina débilmente emite su resplandor amarillo; no se oye más sonido que el de las campanas del reloj, o el lejano perro guardián [...] Una hora como ésta bien puede mostrar la vacuidad de la vanidad humana [...] huérfanos, cuyas circunstancias son demasiado humildes para que sea posible remediarlas [...] ¡Por qué, por qué nací yo hombre y, sin embargo, veo el sufrimiento de los miserables a quienes no puedo aliviar! [...] ¡Por qué se formó este corazón mío con tanta sensibilidad!

A través de los años las *Noches lúgubres* han conservado su macabro atractivo. En una ocasión la popularidad de la obra se vio reflejada hasta en el solemne procedimiento de los tribunales de justicia de Madrid. En 1798, al presentar la acusación de la Corona contra cierto ladrón de propiedades eclesiásticas, el fiscal, Juan Meléndez Valdés, debía con toda seguridad de estar pensando en la sombría obra dialogada de Cadalso, así como en su propia imitación, *Tristemio*, al pedirle al acusado que se imaginara estar otra vez en la oscura iglesia:

¿No temblabas, impío, considerando [...] el lúgubre silencio, las tinieblas que te cercaban, la soledad espantosa en que te veías, el contemplarte ya como fuera del mundo, y en la habitación de la muerte, bajo [...] la trémula luz de las lámparas que parecen sólo arder para aumentar con las sombras el pavoroso horror? (Meléndez Valdés, 1821, págs. 126-127; 1986, pág. 83).

Queriendo condenar las *Noches lúgubres*, al reseñar una edición nueva en 1803, el gran neoclásico Quintana no hizo más que subrayar la seductora lobreguez y alarmante-fascinación de la obra; porque encontraba en ésta el «aborto monstruoso de una imaginación lisiada» (*Variedades de Ciencias, Literatura y*

Artes, 1803, I, pág. 314). En 1819, las *Noches lúgubres* empujaban al borde del suicidio a algunos jóvenes lectores románticos; y hay momentos en que parecen mostrar el camino, más allá del Romanticismo, hacia los posrománticos y los decadentistas de fines del ochocientos. Por ejemplo, la rima LXX de Bécquer recuerda las *Noches*; pues en ella el poeta sevillano describe las visitas nocturnas que un solitario hace a la iglesia de un convento, de paredes musgosas, barrida por el viento, alumbrada por el trémulo fulgor de una sola lámpara y sombreada por cipreses, porque ha ido a morar allí dentro, muerta ya para el mundo, su amada. La reacción del lector se acerca muchas veces a la de Quintana, con la importante diferencia de que lo que repelía al insigne patriota y prócer nos atrae hoy.

9.2.2. La mentalidad romántica de Tediato

Solía afirmarse que Cadalso expresó en su vida la *poesía* que el rigor neoclásico le incapacitó para plasmar en su obra literaria, y que así vino a ser el primer *romántico en acción*, realizando cumplidamente en su persona el ideal apasionado y tumultuoso de los Byron y Esproncedas. Mas ya para 1934 Montesinos veía en las mismas páginas de las *Noches lúgubres* un fondo claramente romántico: «Se diría que no existe sino aquello que puede ser resonancia a la queja de Tediato: truenos y relámpagos, cárceles y cementerios, carceleros y enterradores» (1934, pág. 55). Edith Helman hizo ver que el uso del aparato de la naturaleza para realzar el estado de ánimo del héroe es un rasgo completamente romántico en las *Noches* cadalsianas, y que en realidad no hay otra acción que la pasión de Tediato. Observa a la vez la profesora Helman que el corazón sensible y el humanitarismo de Tediato son rasgos esencialmente románticos. Los apuntes de Montesinos y Helman relativos a las *Noches* son acertados hasta donde llegan, pero el análisis completo de la mentalidad de Tediato arroja unos resultados mucho más sorprendentes. Pues, a comienzos del decenio de 1770, el protagonista de los sombríos diálogos cadalsianos se halla ya dotado de toda la gama de rasgos psicológicos que acostumbramos considerar como privativos de los personajes literarios españoles de los años treinta y cuarenta del siglo XIX.

En un pasaje anteriormente citado Tediato proclama que tiene «una alma superior a todo lo que naturaleza puede ofrecer». Su confianza en la superioridad de su espíritu se evidencia también por otros trozos, verbigracia: «un alma que tengo más noble... un corazón más puro... sí, más puro, más digna habitación del Ser Supremo que el mismo templo». En la misma página alardea Tediato de que nunca ha tenido compañeros porque «¡ninguno me ha igualado en lo bueno!». El horror de la cárcel, en la noche II, le lleva a hablar de las heridas que sufre debido a «lo sensible de mi corazón»; y al enfrentarse con las numerosas calamidades de la familia de Lorenzo, en la noche III, exclama: «¡Qué corazón el mío!» Tediato es el primer ejemplar español de una nueva raza de personajes literarios que se fundó en Francia con los de *La Nouvelle Héloïse* y floreció por toda Europa hasta algo más allá de la mitad del ochocientos. Refiriéndose a Saint-Preux y a Julie, Rousseau nos dice que son dos de esos seres cuyas «almas

son tan extraordinarias, que no se las puede juzgar por las reglas comunes» (parte I, carta LX). Casi sesenta años más tarde, uno de los numerosos descendientes literarios de Tediato, el héroe rejuvenecido de *El diablo mundo* (1841), también se encuentra en posesión de un corazón, un alma tan pura, que «la aurora más pura y más serena / de abril florido en la estación amena / fuera junto a su luz noche sombría». En resumen, el héroe esproncediano es un «hombre en el cuerpo, y en el alma un niño», esto es, que tiene el alma tan pura como si fuera un niño inocente. Y por los mismos años, la Avellaneda sentía en su pecho un «alma elevada [...] capaz de [...] grandes virtudes», pues tan noble era esa alma suya, que a veces la escritora incluso se veía «abrumada por el instinto de mi superioridad».

Con tal alma el héroe a lo Rousseau estaba a un mismo tiempo destinado a sentir verdadera compasión por los desgraciados, a cultivar sus inclinaciones compasivas como prueba halagadora de su propia superioridad, a considerarse a sí mismo como el sufridor delegado de las desdichas de la raza entera, a disimular su falta de interés real por los oprimidos imaginándose a sí mismo mal comprendido y rechazado por ellos, y finalmente, a confundir de tal manera sus sentimientos reales e imaginarios como para no saber él mismo por dónde había de trazar la raya de su sinceridad. Un antecedente directo de tan nueva pena altruista-egoísta se da en la primera versión del poema *The Pleasures of Imagination* (1744) de Mark Akenside. El poeta inglés parece anticiparse a Rousseau e infinitos otros románticos al describir el sufrimiento sin límite de «my afflicted bosom, thus decreed / the universal sensitive of pain, / the wretched heir of evils not its own» (mi afligido pecho, así escogido / para ser el sensorio universal del dolor, / el miserable heredero de males que no son suyos)².

Mas Inglaterra se había anticipado en dos o tres décadas al continente en la expresión de tales ideas y, por tanto, Cadalso está todavía muy en la vanguardia al poner las palabras siguientes en boca de su héroe melancólico en 1771: «Hallarás en mí un desdichado que padece no sólo sus infortunios propios, sino los de todos los infelices a quienes conoce, mirándolos todos como hermanos [...] Hermanos nos hace un superior destino, corrigiendo los caprichos de la suerte, que divide en arbitrarias e inútiles clases a los que somos de una misma especie. Todos lloramos... todos enfermamos... todos morimos.» Esta apasionada profesión de altruismo es suscitada por la triste suerte de la familia de Lorenzo, que para Tediato viene a ser símbolo de todos los hombres y su aciago destino, porque el desgraciado sepulturero ha visto morir en el mismo día a su padre y a su mujer; tiene siete hijos hambrientos, de menos de ocho años, dos de ellos enfermos de viruela, otro en el hospital; y su hija mayor acaba de desaparecer de la casa.

No obstante, Tediato confiesa que si su corazón no se partió al ver tal espectáculo, «excusa tiene: mayores son sus propios males y aún subsiste». Quiere decirse que el dolor de Tediato tiene lo mismo una causa exterior, que otra interior

² Mark Akenside, *Poetical Works*, Londres, Bell and Daldy, 1867, pág. 29. Una frase de los *Night Thoughts* de Young —«I mourn for millions» (lloro por millones)— se ha visto alguna vez como modelo para la universalidad del dolor romántico (véase Montesinos, 1956, pág. 46). Mas por su concepto, tono reposado y falta de egoísmo, tal frase dista mucho más del Romanticismo que los versos de Akenside.

más aguda, lo cual es una reiteración de lo expresado en su ya citado lamento de que siente «un tormento interior capaz, por sí solo, de llenarme de horrores, aunque todo el orbe procurara mi infelicidad». Se acordará el lector de la motivación del *fastidio universal*, según Meléndez Valdés, el cual, «materia en todo a más dolor hallando», tiene al mismo tiempo «en todo el corazón perenne causa». La doble motivación del sufrimiento de Tediato es tan claramente romántica, que a éste se le podría tomar por contemporáneo de Espronceda. No hay que olvidar que en el *Canto a Teresa* Espronceda da a sus indiferentes prójimos «el exigido culto» de dirigirles risueñas pero huecas palabras: «yo escondo con vergüenza mi quebranto, / mi propia pena con mi risa insulto, / y me divierto en arrancar del pecho / mi mismo corazón pedazos hecho». Es decir, que *dentro* de su «desierto corazón herido» sufre las punzadas del desencanto —«retuércese entre nudos dolorosos» ese pobre corazón—, al mismo tiempo que *desde fuera* se siente ultrajado por la impasibilidad del mundo ante la muerte de Teresa: «Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!»

Para el romántico lo más importante de ese dolor de inspiración altruista es su papel como término de comparación; pues al asociarlo con sus penas personales puede dar a éstas, así como a su sensibilidad, un valor «universal». Pero, como también se sugiere por otros pasajes ya citados, las quejas ante el desprecio de los insensibles prójimos son igualmente eficaces para sostener el sentido pseudouniversal que el poeta quisiera dar a sus sufrimientos, y son ciertamente mucho menos insinceras si se toma en cuenta el deseo poco constante del romántico de socorrer a los afligidos (el *Canto a Teresa* contiene una como recapitulación en miniatura de la evolución del Romanticismo, desde el idealismo social «ilustrado» hasta esa desilusión personal en la que el romántico llega a creerse víctima de la irrisión de la sociedad). El alejamiento de Tediato de los demás hombres, cuando él se considera el más infeliz de los mortales, así como su temida ridiculización por ellos, son temas que se repiten una y otra vez en las *Noches lúgubres*. Tediato pide a la luna que no mire «al más infeliz mortal»; confiesa: «soy el más infeliz de los hombres»; asegura que «si el ser infeliz es culpa, ninguno más reo que yo»; y en su extrañamiento no encuentra consuelo, pues no sólo es diferente de los otros mortales, sino que tiene que escuchar «la risa universal, que es eco de los llantos de un mísero». Esta idea de la «risa universal» está ya presente asimismo en el pasaje en que Tediato se queja de haber sido abandonado por un amigo (líneas que parecen anunciar la rima LXI de Bécquer, sobre su miedo de encontrarse solo en su última enfermedad): «¿Quién no se cansa de un amigo como yo —pregunta Tediato—, triste, enfermo, apartado del mundo, objeto de la lástima de algunos, del menosprecio de otros, de la burla de muchos? ¡Qué mucho me dejase! Lo extraño es que me mirase alguna vez [...] Hiciste bien en dejarme: también te hubiera herido la mofa de los hombres.»

Habrían simpatizado totalmente Tediato y su contemporáneo Wérther, que se quejaba de que «el ser incomprendido es el destino de un hombre como yo» (carta del 17 de mayo). Sin embargo, el rechazo de Tediato por el mundo es más general, más absoluto y más romántico que el de Wérther. Acosado en su dolor por la risa del mundo ha adoptado ya una actitud semejante a la de cierto misterioso personaje no nombrado de *El estudiante de Salamanca* (1840), el cual tiene mucho en común con el propio Espronceda: «Y él mismo, la befa del mundo

temblando, / su pena en su pecho profunda escondió.» Objeto de la indiferencia «universal», igual que los románticos posteriores, Tediato se siente abandonado tanto por la divinidad como por la humanidad. «En vano les diría mi inocencia —afirma Tediato, aludiendo primero a los hombres y luego al cielo— [...] Los astros darían su giro sin cuidarse del virtuoso que padece ni del inicuo que triunfa.» Espronceda expresará la misma idea en forma muy semejante al confesar, en el primer terceto del soneto dedicatorio de sus *Poesías* (edición de 1840): «Los ojos vuelvo en incesante anhelo, / y gira en torno indiferente el mundo, / y en torno gira indiferente el cielo.»

Decíamos antes que Tediato está como encarcelado dentro de su propia alma. Veremos la importancia de esto para el arte de las *Noches* en el próximo apartado sobre su estructura; pero por de pronto se debe señalar que además de tener un paralelo en las palabras de Wérther sobre su «alma aprisionada», tales descripciones anuncian los sentimientos «aprisionados» de los románticos decimonónicos. Con palabras que recuerdan la descripción de Tediato de su cuerpo (corazón) como «frágil habitación de una alma superior», Espronceda analiza los sentimientos de Félix de Montemar en un momento decisivo de la acción de *El estudiante de Salamanca*: «Fábrica frágil de materia impura, / el alma que la alienta y la ilumina, / con Dios le iguala... / ... / El hombre en fin que en su ansiedad quebranta / su límite a la cárcel de la vida.»

En la mayoría de los casos, los sucesos trágicos son de una importancia secundaria para la estimulación del dolor romántico, que en el fondo, más bien que un dolor, es una melancolía, o sensación de falta de plenitud en el sentido metafísico. Las enfermedades del espíritu romántico suelen producirse como la melancolía de doña Beatriz en *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco. El novelista describe a Beatriz mientras contempla un paisaje lacustre al anochecer, momentos antes de su muerte, causada por una lenta extenuación espiritual y física: «Siempre había dormido en lo más recóndito de su alma el germen de la melancolía, producido por aquel deseo innato de lo que no tiene fin.» Por tanto, el consuelo que busca el romántico al contemplar su propia imagen reflejada en el espejo universal de la naturaleza no es tanto un bálsamo para un daño que se le haya infligido como la consumación de su ser cósmico, «uniéndolo» de nuevo con las que él considera como esas partes «suyas» que le faltan.

En las primerísimas líneas de las *Noches*, mientras Tediato saborea su horror, nos informa de que «la oscuridad, el silencio pavoroso [...] completan la tristeza de mi corazón». Es importante el verbo que hemos escrito en letra bastardilla. Precisamente por sentirse *incompleto*, como doña Beatriz, Tediato es incapaz de experimentar plenamente sus propias emociones si no busca esa infinita extensión material de ellas que se le brinda en forma de metáforas naturalistas. La misma idea se sugiere hacia la conclusión de la segunda noche, cuando Tediato busca alguna forma de alivio para su espíritu temeroso e insatisfecho: «Las tinieblas son mi alimento.» Esos fenómenos naturales que no tienen el mismo colorido que su estado de ánimo no tienen realidad para él: «Cuantos objetos veo en lo que llaman día, son a mi vista fantasmas, visiones y sombras.» En Tediato se manifiesta una creciente tendencia a controlar la correspondencia entre sus emociones y la faz de la naturaleza, bien sea escogiendo con cuidado la hora a la que sale al aire libre, o bien imponiendo por fuerza su estado psicológico a

cuanto ve en torno suyo. La negativa que se da en el siguiente trozo descubre la intensa voluntad del poeta de dominar la naturaleza: «Aun la noche [...] es menos gustosa, porque en algo se parece al día. No está tan oscura como yo quisiera. ¡La Luna! ¡Ah Luna, escóndete!» En forma algo diferente, Chateaubriand manifiesta la mismísima tendencia romántica a controlar el paisaje: de cierta melancólica experiencia suya, acaeciada en la noche, dice que de no haber habido luna en esa ocasión, la habría puesto no obstante en su descripción.

Después, la voluntad de Tediato de dominar la naturaleza se convierte en un mandato: «¡Bienvenida seas, noche [...]! Duplica tus horrores; mientras más densas, más gratas me serán tus tinieblas.» La insistencia de Tediato en que la naturaleza se armonice con su estado de ánimo se vierte por imperativos cada vez más fuertes, y se acompaña de acentos claramente rusionianos: «Domina, noche, domina más y más sobre un mundo que por sus delitos se ha hecho indigno del sol.» El que Tediato desempeñe el papel dominante al lograrse el paralelo entre su estado de ánimo y el aspecto de la naturaleza que le corresponde, es un claro indicio de que en la interpretación romántica de la falacia patética las *Noches* están muy adelantadas. En el *Wérther*, en cambio, la naturaleza es todavía el término dominante de la comparación: «Cuando en la naturaleza se acerca el otoño, se hace otoño dentro de mí» (carta de 4 de septiembre). Otro elemento sorprendente por lo moderno para su época es la búsqueda de Tediato de símbolos para su dolor en su forma de vida y su propia indumentaria: «No tomé alimento. No enjuagué las lágrimas. Púseme el vestido más lúgubre.» Tampoco se lavaría demasiado, ni se limpiaría las uñas. Pues lo que tenemos en Tediato es el patriarca del linaje de excéntricos que se inicia en los bohemios románticos (cuyo extravagante atavío se satiriza en *El Romanticismo y los románticos* de Mesonero).

El romántico también rinde culto a su propio yo en la forma en que lo halla reflejado en los otros mortales. Wérther, que es incapaz de sentir un auténtico amor por otro ser humano, exclama en un raptó de autoadmiración: «¡Que ella me quiera! ¡Cuánto me exalta esta idea a mis propios ojos! ¡Y cuánto me adoro a mí mismo porque ella me ama!» (carta de 13 de julio). Y más de cuarenta años después la perfección de la amada de Alastor sería asimismo una imagen refleja de la belleza del alma de éste: «He dreamed a veiled maid / ... / Her voice was like the voice of his own soul» (Soñaba con una doncella velada / ... / La voz de ella era como la voz de su propia alma). Las *Noches lúgubres* están en este aspecto más y mejor desarrolladas.

A lo largo de las tres *Noches lúgubres* Tediato no se ocupa supuestamente sino de una sola cosa: llorar a su amada; mas a ésta no la menciona salvo en sus últimos parlamentos de la noche I, y una vez en la II. La amada no tiene nombre; y además, en los pasajes indicados solamente se la representa con los pronombres personales *tú, te, ti*, los posesivos *tu, tus, tuyas*, sustantivos como *objeto* («*Objeto* antiguo de mis delicias... ¡hoy *objeto* de horror para cuantos te vean!»), y un pronombre relativo («Sobre la muerte de *quien* vimos ayer cadáver medio corrompido...»). Sólo al acordarse Tediato de los «hermosos ojos», el «pelo [...] más precioso que el oro», las «blancas manos» y los «labios amorosos» que se han convertido en corrupción, nos cercioramos de que es un ser humano y una mujer el pretendido objeto del llanto del protagonista de las *Noches*. Resulta

claro que esta sombra sin nombre, a quien Tediato tan frecuentemente olvida, no es sino un pretexto, como lo es la amada muerta o inaccesible en tantas obras románticas posteriores; pues los auténticos *objetos* del duelo de Tediato son sus propias ilusiones perdidas. Los restos putrefactos de la amada de Tediato le son más interesantes como símbolo de sus propios ideales frustrados que como trágicos recuerdos de su pasión perdida. Posiblemente sea ésta la razón de que la figura de la amada se represente de tal manera, que casi se la desposee de su género femenino; y el motivo de que en las *Cartas marruecas* Cadalso describa las *Noches* como una obra que ha escrito «a la muerte de un amigo». En cualquier caso, en la amada de Tediato se da un inconfundible antecedente de Teresa Mancha de Bayo, quien, en el *Canto a Teresa*, enferma, avergonzada y cruelmente abandonada, ya no interesa a Espronceda sino como símbolo de sus propias desilusiones. De manera semejante los hediondos restos de la dama de los dorados cabellos, en las *Noches*, sirven a Tediato como un espejo en el que él puede admirar el grandioso gesto de la actitud suicida con que ha correspondido a las mofas del mundo: «Oh tú, ahora imagen de lo que yo seré en breve.»

También en otros casos la naturaleza humana, como si fuera extensión de la física, refleja la preocupación avasalladora de Tediato por sí mismo. Por ejemplo, el estado de ánimo de Tediato se refleja tan fielmente en el rostro y las ropas del sepulturero Lorenzo como en la noche negra y tempestuosa en que ellos se reúnen: «Él es: el rostro pálido, flaco, sucio, barbado y temeroso; el azadón y pico que trae al hombro; el vestido lúgubre, las piernas desnudas; los pies descalzos, que pisan con turbación; todo me indica ser Lorenzo, el sepulturero del templo, aquel bulto cuyo encuentro horrorizaría a quien le viese.» El poeta ha recreado el mundo a su propia imagen. En semejante noche, en semejante lugar, Tediato está seguro de que cualquier otra alma con quien tropiece tendrá que ser tan miserable como él: «Entorna solamente la puerta —dice a Lorenzo—, porque la luz no se vea desde fuera si acaso pasa alguno... tan infeliz como yo; pues de otro modo no puede ser.» Vemos asimismo a Tediato tratar conscientemente de crear en torno suyo un ambiente humano que se adapte a su melancolía, como cuando confiesa al hijo del sepulturero: «tristes como tú busco yo. Sólo me conviene la compañía de los míseros».

Mientras el romántico se consuela viendo su dolor reflejado en la faz *compasiva* de toda la naturaleza, a la vez se venga en cierta manera privando al «mundo mofador» de su existencia; pues esa «toda la naturaleza» en la que busca compasión es de hecho un «mundo» severamente reducido, con más nubes tormentosas que tiempo bonancible, más luz lunar que solar, más cipreses y sauces llorones que otros árboles, más violetas que rosas, y solamente las imágenes más vagas de hombres y moradas humanas. En efecto: en el abandono del «mundo mofador» por ese otro «mundo compasivo» cortado a su medida, el romántico encuentra la base de una nueva forma de ascetismo.

Como el asceta cristiano de centurias anteriores, el romántico renuncia al mundo y a sus vanidades para entregarse a una fe total; mas en el caso de éste se trata de su propia secta de «panteísmo egocéntrico». Hace ya más de setenta años que Irving Babbitt observó que «nadie ha llevado más allá que el romántico rousseauiano el arte de hablar, en el tono de la consagración religiosa, de lo que por su esencia es egoísta» (1919, pág. 233). La impresión de Tediato de que su

«corazón más puro» es una «más digna habitación del Ser Supremo que el mismo templo» recuerda a la vez ciertas nociones sobre los primeros cristianos, como la que expresa Feijoo al sentirse nostálgico de los «primeros siglos de la Iglesia, cuando los cristianos no tenían otros templos que las cavernas más oscuras, ni otras imágenes de Dios y de sus santos que las que traían grabadas en sus corazones». La misma idea la pudo conocer Cadalso en un soneto, incluido entre los *Opuscula poetica* (Madrid, Imprenta del Convento de la Merced, 1729, pág. 182) de Fr. Juan Interián de Ayala, en el que éste no se sorprende de que Dios desprecie el culto ostentoso y material que se le rinde en tantos dorados altares «si acá en los corazones tiene templos». El goce del romántico en proclamar la vanidad del mundo y la fugacidad de nuestra vida humana hace recordar el rencoroso placer que no pocas veces se descubre por el tono en verdad muy engreído de ciertos escritores ascéticos de la Contrarreforma, como Fr. Hernando de Zárata, el beato Alonso de Orozco y Juan de Salazar, cuando condenan la conducta de sus prójimos.

Escribiendo a su confidente, Wérther hiperboliza así: «¡Oh, Guillermo! La celda del ermitaño, su cilicio y su cinturón de espinas serían un alivio comparados con lo que yo sufro» (carta de 30 de agosto). He aquí un notable ejemplo de estilo ascético en las *Noches lúgubres*: «Un cuerpo tan débil como el nuestro [...] ¿qué puede durar? No sé cómo vivimos. No suena campana que no me parezca tocar a muerto [...] ¡Cuántas veces muere un hombre de un aire que no ha movido la trémula llama de una lámpara! ¡Cuántas de un agua que no ha mojado la superficie de la tierra! ¡Cuántas de un sol que no ha entibiado una fuente! ¡Entre cuántos peligros camina el hombre el corto trecho que hay de la cuna al sepulcro! Cada vez que siento el pie, me parece hundirse el suelo, preparándome una sepultura... Conozco dos o tres hierbas saludables: las venenosas no tienen número.» El considerar su extrañamiento de sus prójimos como una especie de retiro ascético de una sociedad pecadora y efímera, llegó a ser una constante en los románticos; y en *El diablo mundo*, verbigracia, Espronceda recurre aún a las habituales imágenes ascéticas para representar su enajenación: «¡Y es la historia del hombre y su locura / una estrecha y hedionda sepultura!» Y: «¿No ves que todo es humo, y polvo, y viento?» Con el paso de un concepto teocéntrico a un concepto antropocéntrico del mundo debido a la influencia materialista de la Ilustración y, luego como última consecuencia, a una visión egocéntrica del universo —la de los románticos—, se explica cómo Cadalso puede crear la impresión de la autogratificación voluptuosa con las mismas tácticas que los ascetas habían utilizado para lanzar tremebundas censuras.

Para Tediato, que vive «separado del mundo», igual que Nuño Núñez en las *Cartas marruecas*, el suicidio habría sido la renuncia final a las vanidades del mundo; porque el suicidio romántico difiere de otros suicidios en el sentido de que representa el último disentiimiento en una dialéctica personal con todas las fases de la existencia (el último sacrificio por un ascetismo personal), más bien que un intento de escaparse de cualquier problema concreto o conjunto de tales problemas. Aunque Tediato no lleve a cabo su proyecto de suicidio, ya en 1771 ha llegado, al menos filosóficamente, a las últimas consecuencias del amor de sí mismo a lo romántico.

9.2.3. La estructura de las *Noches lúgubres*: Tediato en su castillo interior

La estructura literaria de las *Noches lúgubres* depende de una negación sistemática de la realidad —material, humana, espacial y temporal—, con la cual se reitera en forma brillante el hecho de que en el microcosmos de esta obra no existe nada sino el yo de Tediato y aquello que puede interpretarse como reflejo de su yo.

¿Qué sabemos en realidad del templo, de la cárcel, de la casa, de las calles mencionadas en las *Noches*? Esto es, ¿qué datos objetivos, concretos tenemos? Los dialogantes nos informan de pasada, por referencias de una sola palabra, de que la iglesia tiene una «puerta» y «puertas», una «campana», «sepulturas», «losas», «hoyos» preparados para recibir a muertos recién fallecidos, una «lámpara», un «atrio» y una «imagen» iluminada fija en una de sus paredes exteriores. La cárcel, según descubre el lector por alusiones semejantes, tiene «puertas», «paredes», «grillos, cadenas, esposas, cepo, argolla», «cerrojos» en una de las puertas; y casi rompiendo este esquema antidescriptivo —pero no del todo—, Tediato dice que en la cárcel «una piedra es mi cabecera, una tabla mi cama, insectos mi compañía». De la casa de Lorenzo sólo sabemos que tiene una puerta, y aun este pormenor único está meramente sugerido, cuando el hijo del sepulturero y Tediato piden a Lorenzo que abra: «Abra usted [...] abre», y se les contesta: «bajaré a abrir». Quiere decirse que en las *Noches lúgubres*, más bien que lugares, tenemos *ideas* de lugares, abstracciones intelectuales referentes a meros tipos de lugares. Al oír la palabra *cárcel* ¿quién será capaz de concebir una imagen mental que no incluya paredes, puertas, cerrojos, grillos, etc.? Sobre la iglesia, la cárcel y la casa de Lorenzo no se nos proporcionan más detalles de los que la mera articulación de las palabras *iglesia*, *cárcel* y *casa* traería inmediatamente a la memoria.

Por otro lado, ¿qué acción hay en las *Noches* en el sentido estricto de *actio*, es decir, movimientos físicos y los sucesos a los que éstos dan nacimiento? En la noche I, en el templo, no hay más acción que el intento fracasado de levantar la losa que cubre la tumba de la doncella muerta en el suelo. En la noche II no hay más acción que la equivocada detención de Tediato como asesino, su encarcelamiento y su liberación. En la noche III, de regreso en la iglesia, no hay acción ninguna; las herramientas del sepulturero se mencionan, pero no se usan. Es más: la poquísima acción que hay se priva de todo su sentido por no lograrse su finalidad: la acción está presente en las *Noches lúgubres* solamente en la medida en que es objeto de la negación. Al mismo tiempo parece por la mayor parte negarse la distancia. Al ser conducido de la iglesia a la cárcel, sin haber dado todavía más que uno o dos pasos, Tediato pregunta distraído: «¿Estamos ya en la cárcel?» Negándose la acción, no puede haber sucesión de acontecimientos unos tras otros; y por consiguiente, también se pierde en gran parte la noción del tiempo. Tediato parece estar suspendido en el vacío, porque las referencias de Cadalso al lugar, al tiempo y a la acción están limitadas al mínimo indispensable para que el lector pueda imaginar al atormentado amante como dotado de alguna especie de existencia. Mas ¿cuál es el motivo de esta limitación de las circunstancias de Tediato, la cual, como queda dicho, se revela primero

como un contraste entre la aparente complejidad y la sencillez real de tales elementos?

Presentando a Tediato como un ser existente en lo que es casi un vacío, donde toda noción de prioridad y causa parece tan vaga como las sombras entre las que se mueve el personaje, Cadalso simboliza en forma gráfica y convincente el aislamiento espiritual del melancólico doliente que es debido al hecho de que está «encarcelado dentro de sí mismo», para valernos una vez más de los términos con que se hace el retrato moral de su primo Nuño Núñez. La interrogación de Tediato: «¿Estamos ya en la cárcel?», formulada cuando ha dado apenas un paso hacia la cárcel, ilustra su grado de aislamiento del mundo exterior. Para Tediato es tan poco significativo como poco importante un grado más o un grado menos de libertad física. Porque la acción real de la obra, o, como la llama con razón la profesora Helman, su *pasión*, es la sucesión de los estados de ánimo de Tediato; y el verdadero escenario de esta acción-pasión es el oscuro recinto del alma o yo del adolorido amante. Y he aquí el motivo principal de la negación sistemática de los objetos y seres que componen el mundo exterior.

Parece muy moderno el concepto cadalsoiano de un lugar espiritual interior dentro del hombre y del alma, ya como ese lugar, ya como el triste habitante de ese lugar («frágil habitación de una alma superior»). Se trata, no obstante, de una adaptación secular de ciertas comparaciones y ejercicios meditativos que se hallan en los escritos de los místicos y ascetas clásicos, quienes ya en algunas páginas suyas habían representado el alma como castillo, cárcel o prisionera. Tal vez influida por obras alegóricas como la novela amorosa *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, Santa Teresa escribe: «este castillo [del alma] tiene, como he dicho, muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma». (Aquí, en efecto, el alma es a un mismo tiempo castillo y habitante.) Cadalso hará un solo cambio en este esquema, mas será decisivo: suprimirá al interlocutor divino. El escenario será el mismo, pero en él se encontrará solo y desesperado por su soledad el otro interlocutor, el hombre; hombre de espíritu puramente terrenal ahora, consciente de su fragilidad y empeñado en compensarla con la conquista de una nueva divinidad para sí mismo.

Resulta igualmente iluminativo para nuestro propósito un trozo de los *Ejercicios espirituales* en el que San Ignacio de Loyola explica que el penitente debe iniciar el primer ejercicio de la primera semana imaginando que su alma está encarcelada en un «lugar» físico, que es su cuerpo: «El primer preámbulo es composición viendo el lugar [...] en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo Nuestro Señor [...] la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar [...] así como un templo o monte donde se halla Jesucristo o Nuestra Señora [...] En la invisible [esto es, la contemplación simbólica], como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible.» Para quien conoce estas últimas líneas queda muy claro cuál es el origen de la visión cadalsoiana, ya de Nuño Núñez, ya de Tediato, como «encarcelado dentro de sí mismo».

Ya para la primera mitad del setecientos los literatos habían descubierto que

esta composición de lugar les brindaba la posibilidad de infinitas metáforas originales. Torres Villarroel, en su *Vida*, confiesa que «iba insensiblemente perdiendo la inocencia, y amontonando una población de vicios y desórdenes en el alma», en donde su espíritu se representa como un lugar habitado, poblado. El concepto cadalsiano del lugar y la acción espirituales parece moderno, porque los románticos y otros escritores hasta la Generación del 98 inclusive siguieron interpretando de manera muy semejante esta comparación derivada de la literatura mística y ascética. Mas para los escritores posteriores el alma sería con tanta frecuencia un paisaje como un lugar cerrado; tendencia ya vislumbrada por Torres, según se verá, si se compara la cita precedente con la próxima. En la última estrofa de *Soledad del alma* de Gertrudis Gómez de Avellaneda se lee: «Siempre perdidas —vagando en su estéril desierto— / ... / gimen las almas... / ¡Nada hay que pueble o anime su gran soledad!» (Aquí de nuevo, como en Santa Teresa, el alma es a un mismo tiempo ocupante y lugar: nómada por el desierto, y desierto.) También será frecuente el uso de esta comparación en Unamuno: por ejemplo, en *Nada menos que todo un hombre*, al describirse así una revelación parcial del carácter de Alejandro Gómez: «Fue como si un relámpago de luz tempestuosa alumbrase por un momento el lago negro, tenebroso de aquella alma, haciendo relucir su sobrehaz.»

La luz del mundo exterior tampoco penetra en el alma de Tediato sino por un momento; y cuando penetra, es siempre una luz vacilante: verbigracia, «esa lámpara que ya iba a extinguirse», «el aire la hace temblar de modo que tal vez se apagará antes que yo llegue a ella». Tediato ve el mundo exterior como lo ve quien está en estado psicótico. Sólo al entrar en contacto con personas, cosas o sucesos que pueden tener alguna conexión con su propia experiencia interior y sus propios sentimientos, se da Tediato cuenta de la existencia de tales fenómenos; y aun entonces parece incapacitado para aprehender la realidad objetiva que posean. Toma, por ejemplo, nota de la hora, mas es solamente porque tal dato se relaciona con su macabra empresa: «pero dan las dos... ¡Qué sonido tan triste el de esa campana! El tiempo urge. Vamos, Lorenzo». Es más: en el tono triste de la campana se oye el eco de la psique del poeta, recordándonos una vez más que el verdadero lugar de la acción es el escenario interior del espíritu de ese poeta. En diferentes pasajes citados anteriormente, el lector ha visto otras ilustraciones de la falta de objetividad de los lazos de Tediato con el mundo de fuera. Tediato parece algo más consciente de sus circunstancias físicas en la noche II que en la I o III; mas ello se explica fácilmente, porque en la II está en la cárcel, y todo lo que ve allí tiene por lo menos una ilación simbólica con su atormentada sensación de que está encarcelado dentro de sí mismo.

Como consecuencia de otro aspecto tan moderno como ingenioso del arte de Cadalso, se subraya la escasa conciencia que Tediato tiene de sus prójimos. En realidad ninguno de los personajes de las *Noches lúgubres* ostenta un nombre, y he aquí otra técnica para negar la realidad externa. *Tediato* (<tedio) no es el nombre de una persona, sino el nombre de un alma afligida por el tedio: un alma que existe solamente en la medida en que está dotada de la facultad de experimentar el tedio y la melancolía. La mayor parte de los personajes no tienen nombre de ninguna clase; se los designa simplemente con términos genéricos, como la Justicia, el Carcelero, un Niño, los Asesinos o Autores y Cómplices del

Asesinato, los Malhechores y Facinerosos (esto es, los otros prisioneros), etc. Lorenzo, el nombre del sepulturero, parece a primera vista que representa una excepción a la regla. Sin embargo, se trata de otra especie de nombre genérico. Lorenzo había venido a ser la designación convencional del amigo ausente a quien dirigía sus pensamientos el dolorido por la pérdida de un ser querido. Lorenzo era el amigo lejano a quien Young apostrofaba sobre el entierro clandestino nocturno de su hijastra protestante en Francia (*Night Thoughts*, III); y Lorenzo es el sepulturero con quien Tediato dialoga mientras procura desenterrar a su amada.

Por otro lado, es lógico que Lorenzo tenga un nombre más concreto, y aquí la técnica de Cadalso parece anticiparse a la de García Lorca. En *Bodas de sangre*, todos los personajes están marcados con designaciones genéricas, como la Madre, la Novia, la Suegra, la Vecina, el Novio, el Padre de la Novia, etc., excepto Leonardo, quien personifica el poder del mal. El pecado, la corrupción humana, que termina por vencer a los demás personajes de *Bodas de sangre* —el vicio es siempre más físico que la virtud—, tiene un símbolo muy apropiado en el nombre más «físico» que Lorca ha dado al seductor Leonardo. Ahora bien: con el contraste que se produce entre el nombre «físico» de Lorenzo y el nombre «espiritual» de Tediato, se reitera el concepto decididamente diferente de los dos personajes. Mientras que Tediato es acosado por problemas del espíritu, Lorenzo es regido por las necesidades materiales de todos los días, las suyas propias y las de sus familiares. Lorenzo no tiene el alma suficientemente sensible para simpatizar con los males espirituales de Tediato³. Es uno de esos seres insensibles de los que los románticos gustaban de rodearse por encontrar en ellos un modo de trasfondo filisteo sobre el cual por contraste podían apreciar más plenamente sus propias sensibilidades tan exquisitamente agudas. En resumidas cuentas, hasta el más corpóreo de los personajes de las *Noches* sirve para destacar el hecho de que la acción de la obra es realmente una pasión —*passio*, o martirio— del alma egoísta romántica.

A la vista de esta última idea, cualquier lector perspicaz hallará la conclusión del texto de las *Noches lúgubres* muy feliz en lo que se refiere a la relación entre realidad ficticia y forma mimética. La noche III tiene menos de la tercera parte de la extensión que tiene la I o la II, y parece cortarse *in medias res*, después de haber dicho Tediato: «Andemos, amigo, andemos», en el momento en que él y Lorenzo están a punto de coger sus herramientas para ir a intentar de nuevo desenterrar los despojos de la que fue hermosa doncella de cabellos de oro. Las referidas características del texto inspiraron a escritores desconocidos para «terminarlo», de donde traen su origen la ya mencionada conclusión de la noche III y la igualmente apócrifa noche IV. Ya Glendinning con mucha razón llamó la atención sobre el hecho de que Cadalso siempre habla de las *Noches lúgubres* como de una obra terminada. Sin embargo, la propiedad artística del final de la

³ Como argumento muy fuerte para rechazar la posible autoría cadalsiana de la espuria continuación de la noche III, Edith Helman insiste en la inconsecuencia del hecho de que en ella «Lorenzo aparece completamente “tediatizado”» (1951, pág. 48). La conclusión de la noche III y la igualmente espuria noche IV pueden consultarse en los apéndices de esa edición.

obra significa un argumento irrefutable para demostrar que la conclusión conocida ha sido plenamente intencional por parte de Cadalso.

Es más contemplativa que impulsiva o activa la locura de Tediato. Lo cierto es que tal como le hallamos representado en las *Noches*, parece absolutamente incapaz de realizar una acción tan violenta como la de quemarse vivo junto con un cadáver. No obstante, la idea de tal acción le resulta útil a Tediato, porque sirve para realzar su sentido del drama de su propio yo; y su único consuelo y placer («dulce melancolía») estriban ahora en la contemplación solipsista de ese drama interior proyectado sobre la pantalla del cosmos. Si de hecho se suicidara Tediato, se privaría para siempre de tan exquisita gratificación psíquica como es la contemplación de la injusticia universal que lo ha convertido en «víctima inocente» de sus propias aspiraciones al noble sentimiento del humanitarismo.

Amén de esto, la acción de quitarse uno la vida con la finalidad de acompañar así a su amada ya muerta requiere cierto grado de generosidad, y tomar una acción de tal sentido es ajeno al carácter de Tediato, porque lo único que él ha buscado en el amor ha sido un espejo de su propio ser, lo único que busca en los putrefactos restos de su amada es un espejo de sus propias ilusiones marchitas. Tediato no quiere morir; simplemente se consuela considerando esa posibilidad. La idea de la muerte, en las *Noches lúgubres*, más bien que un elemento de finalidad, es el sostén de una nueva forma psicótica de vida. El tema de la obra es el proceso del suicidio, no el suicidio en sí. En este sentido, es importante tomar nota de que a lo largo de las *Noches lúgubres* se está preparando su significativo final y el parlamento con que concluye. «Las fuerzas me faltan» —dice Tediato hacia el final de la noche I—, revelando ya que es más bien un hombre contemplativo que activo. «Lo que me es gustosa es la muerte» —aclarar en la noche II—, con cuya afirmación se identifica un objeto de la contemplación más bien que un punto de partida para la acción. Subráyese el uso aquí dos veces del verbo *es*, presente: esa contemplación entretiene a Tediato ahora, y la insinuación del tiempo verbal es que se ha de proseguir. «Su delito le turba los sentidos —advierle la Justicia en la noche II, aludiendo a Tediato cuando se le ha tomado por asesino—: andemos, andemos.» Nótese bien —pues ello no pudiera ser más significativo— que en las primeras páginas de la noche II escuchamos ya, aunque en otra boca, el mismo parlamento con que Tediato dará fin (solamente literario) a sus meditaciones. *Andemos, andemos* es el mensaje insinuado y declarado de toda la obra. Luego la repetición final: «Andemos, amigo, andemos», el intento continuo más inacabado de exhumar el cadáver que se sugiere por el doble subjuntivo exhortativo, el efecto monótono de la repetición verbal mientras la obra va llegando a su final: todo ello parece indicar que Tediato seguirá ininterrumpidamente en su autocontemplación egoísta, en la morada principal de su solitario castillo interior. En la edición de Glendinning, por la que citamos las *Noches*, la primera tiene 35 páginas, la segunda 25, y la tercera 6 páginas; y pensando solamente en la *desproporcionada* brevedad de la noche III respecto de las dos anteriores, ningún lector dejaría de sorprenderse de que termine la obra donde termina. Mas precisamente mediante esta *desproporción* se nos comunica simbólicamente la última observación de Cadalso sobre la relación entre el fondo y la forma de su obra. La ya señalada desproporción *física* entre las ex-

tensiones de los textos de las tres noches es símbolo de la falta de todo lazo claro entre la realidad externa en la que se desarrolla la acción física y el escenario interior donde sucede la acción-pasión del poema en prosa de Tediato (¿Caldaso?). Dondequiera que terminara la acción puramente física y externa de la obra, aun cuando hubiese llegado a una extensión de quinientas páginas, habría que suponer que Tediato continuaría todavía —indefinidamente— en la angustiada contemplación de su yo. En esta obra se da por primera vez en la literatura española esa escisión total entre límites físicos y límites espirituales que será cada vez más característica al irse forjando la literatura moderna.

9.3

Gaspar Melchor de Jovellanos

Para ver cómo se desarrolla la poesía de la sensibilidad en el siglo XVIII tomemos el hilo desde Jovellanos, quien, en la década que pasó en la Sevilla ilustrada de Pablo de Olavide, desde 1768 hasta 1778, se formó en un ambiente de libros extranjeros e ideas innovadoras y reunió una biblioteca en la que figuraban obras poéticas en varias lenguas, entre ellas traducciones francesas de Gessner y Young, y, en inglés, obras de Milton, Dryden, Pope y James Thomson, autor del popularísimo poema descriptivo *The Seasons* (Aguilar Piñal, 1984). Jovellanos estaba abierto a las innovaciones, tanto las ideológicas como las literarias.

9.3.1. La elegía *A la ausencia de Marina*

Buena parte de su lírica no se distingue mayormente de la producción poética corriente de aquellos años; pero hacia 1770 escribió un poema que se diferencia radicalmente de los demás y que Joaquín Arce ha llamado «quizá la primera muestra verdaderamente representativa de poesía prerromántica» (1981, pág. 452): su elegía *A la ausencia de Marina* (1984, págs. 71-76). La reproducción de algunos de sus 52 versos será la mejor manera de establecer nuestro contacto con la poesía sensible:

Corred sin tasa de los ojos míos, / ¡oh lágrimas amargas!, corred libres / de esos míseros ojos, que ya nunca, / como en los días de contento y gloria, / recrearán las gracias de Marina. / Corred sin tasa, y del cuitado Anselmo / regando el pecho dolorido y triste, / corred hasta inundar la yerta tierra / que antes Marina honraba con su planta. / ¡Ay! ¿Dó te lleva tu maligna estrella, / infeliz hermosura? ¿Dónde el hado, / conmigo ahora adverso y rigoroso, / quiere esconder la luz de tu belleza? [...] / ¡Ah! ¡Si pudiera en este aciago instante, / sobre las alas del amor llevado, / alcanzarte, Marina, en el camino! / ¡Ay! ¡Si le fuera dado acompañarte / por los áridos campos de la Mancha, / siguiendo el

coche en su veloz carrera! / ¡Con cuánto gusto al mayoral unido / fuera desde el pescante con mi diestra / las corredoras mulas aguijando! / ¡O bien, tomando el traje y el oficio / de su zagal, las plantas presuroso / moviera sin cesar, aunque de llagas / mil veces el cansancio las cubriese! / ¡Con cuánto gusto a ti de cuando en cuando / volviera el rostro de sudor cubierto, / y tan dulce fatiga te ofreciera!...

Los versos iniciales recuerdan los de Garcilaso en su égloga I («Salid sin duelo, lágrimas, corriendo»), y el tema de la separación de dos amantes no ofrece mayor novedad; pero sí la hay en el léxico: palabras como *coche*, *mayoral*, *mulas* y *sudor* crean un ambiente realista alejado de las abstracciones petrarquistas y de los paisajes idealizados de la poesía pastoril (Ciplijauskaité, 1977, estudia el creciente realismo en la poesía del siglo XVIII). El lenguaje no sólo habla de los sentimientos del poeta, sino que los refleja en su misma forma. No hay en este poema una sola oración declarativa; todo él es imperativos, preguntas, exclamaciones. El verso suelto se aleja de la disciplina y de la artificialidad del lenguaje poético al uso y se aproxima a la prosa, pero una prosa agitada que se rebela contra las restricciones del metro por medio del encabalgamiento. El poema parece, pues, expresar directamente y con cierto realismo psicológico los sentimientos de Anselmo, aunque se trate de una obra cuidadosamente construida para dar la *impresión* de la espontaneidad y de que el poeta se olvida de la «lima» o repetida corrección que exige la preceptiva neoclásica.

9.3.2. Sentimientos y sentidos

En 1778 Jovellanos fue trasladado a Madrid, y en el camino empezó la redacción de su *Epístola heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla*, en la cual hace la defensa de las lágrimas. Otra vez emplea el verso suelto; y vuelven a aparecer, más desarrollados, los motivos del viaje, que Arce (1981, pág. 406-416) estudió en la poesía de la época:

... y en tanto el enojoso / sonar de las discordes campanillas, / del látigo el chasquido, del blasfemo / zagal el ronco amenazante grito, / y el confuso tropel con que las ruedas / sobre el carril pendiente y pedregoso / raudas el eje rechinante vuelven, / mi oído a un tiempo y corazón destrozan (vv. 29-36)

También aparece uno de los grandes temas de los poetas salmantinos, la amistad, que permite la expansión del ánimo y la intimidad sin la interferencia de lo sexual. A los amigos que deja en Sevilla los llama Jovellanos «pedazos de mi alma» (v. 140), y la separación de ellos lleva en su poema a otro tema que nos interesa, el aislamiento del *yo* dolorido. Después de describir la riqueza y belleza del paisaje otoñal, se queja el poeta:

En vano todo aquesto mis cansados / ojos, al llanto solamente abiertos, / en sucesiva progresión repasan; / que, aunque tal vez en lágrimas bañados / del sol los halla el rayo refulgente, / nada les da placer. Por todas partes / descubren sólo un árido desierto, / y esles molesta hasta la luz del día (vv. 80-87).

Desde Virgilio (égloga V) y Garcilaso de la Vega (égloga I) hasta los románticos del siglo XIX los poetas han hablado del eco que despierta en la naturaleza el dolor humano. Los versos de Jovellanos, sin embargo, no afirman ninguna transformación de la naturaleza. Al contrario, acaban de describir la belleza del paisaje; lo que ha cambiado es la percepción del poeta, cuyos ojos no ven sino desiertos, proyectando sobre la alegre escena exterior su tristeza interior y huyendo de la luz del día que inhibiría tal proyección. La sensibilidad va aquí mano en mano con la percepción sensorial; y lejos de tratar de distraerse de sus tristezas, el poeta las saborea:

Busco sólo la acerba remembranza / del bien perdido, y sólo me consuela / llorar mi desventura y mi mancilla (vv. 96-98).

Las lágrimas aparecen también en un idilio escrito unos diez años antes. Allí leemos:

No lloro tus rigores, / ni siento haber perdido / correspondencias falsas, / favores fermentados; / de mi ceguedad sólo / y mis engaños gimo; / lloro a un ingrato numen / los hechos sacrificios, / y el exhalado incienso / sobre un altar indigno; / lloro el recuerdo infame / del cautiverio antiguo, / y el peso vergonzoso / de los llevados grillos. / En mi memoria triste / revuelvo de continuo / obsequios mal pagados, / desdenes mal sufridos, / pospuestas y olvidadas / finezas y suspiros.

El poeta recuerda sus males porque le duelen, y por esto llora; recuerdos y lágrimas no son fuente de consuelo como lo son en la epístola de 1778, donde la situación sentimental es más compleja: dolor, sí, a raíz de la separación, pero dolor cuya expresión es de cierta manera placentera.

Ante el dolor de la separación y el temor de lo futuro, el Jovellanos de 1778 se ve, a los treinta y cuatro años, camino de una vejez triste que desembocará en «la perezosa muerte, único puerto / a los extremos males» (vv. 236-237); y el poema termina con la invocación de la muerte: «¡Ay, cuándo, cuándo el deseado día / vendrá a acabar con mi perenne llanto!» Este deseo de la propia aniquilación lo recordamos de poetas como San Juan de la Cruz, a quienes la sed de la vida eterna hace afirmar que «mueren porque no mueren». También los poetas amorosos invocan el sepulcro como remedio de sus sufrimientos; después de la muerte de su Laura escribe Petrarca: «y en duro estilo y rimas angustiadas / ruego que mi llorar la muerte acabe». Pero en la época que ahora estudiamos, las causas específicas de tristeza dan pie a veces a un disgusto general ante la vida al que no corresponde ninguna esperanza de otra vida mejor.

9.3.3. La Epístola del Paular

Los temas de la soledad y del tedio reaparecen en 1779 en una de las grandes poesías del siglo XVIII, la epístola *De Jovino a Anfriso, escrita desde El Paular* (1984, págs. 175-187). En la primera versión de este poema, la tristeza del poeta nace de un desengaño amoroso. En los claustros silenciosos busca la paz, pero «sólo encuentro la inquietud funesta / que mi razón altera y mis sentidos» (vv. 31-34). Pide consuelo a la soledad (v. 54), y después de describir la hermosura del paisaje insiste en su huida a un «bosque umbrío»:

Aquí dirijo mis inciertos pasos, / y en su recinto umbrío y silencioso, / mansión la más conforme para un triste, / entro a llorar tibiezas de una ingrata. / La grata soledad, la dulce sombra, / el aire blando y el silencio mudo / mi triste suerte y mi dolor adulan. / No alcanza aquí del padre de las luces / el rayo atisbador, ni su reflejo / viene a cubrir de confusión el rostro / de un infeliz en lágrimas bañado. / El canto de las aves no interrumpe / aquí tampoco la quietud de un triste, / pues sólo de la viuda tortolilla / se oye tal vez el lastimoso arrullo, / tal vez el melancólico trinado / de la angustiada y dulce Filomena. / Con blando impulso el céfiro süave / las copas de los árboles moviendo, / recrea el alma con el manso ruido; / mientras al leve soplo desprendidas / las agostadas hojas, revolando / bajan en lentos círculos al suelo; / cúbrele en torno, y la frondosa pompa / que el árbol adornara en primavera, / yace marchita, y muestra los rigores / del abrasado estío y seco otoño (vv. 80-106).

El horror y el silencio nocturno del claustro hacen palpar el corazón del poeta, erizarse sus cabellos, y estremecerse su carne (vv. 162-167). El poema termina rechazando la luz del sol:

Vuelve por fin con la risueña aurora / la luz aborrecida, y en pos de ella / el claro día a publicar mi llanto / y dar nueva materia al dolor mío.

Dolor, percepción perturbada de la naturaleza exterior (sentidos alterados), preferencia por el aislamiento (soledad, falta de estímulos sensoriales: oscuridad, silencio), rechazo de la luz, lágrimas, son todos motivos importantes de esta poesía de la sensibilidad. El metro es, una vez más, el endecasílabo suelto.

La segunda versión de este poema elimina toda referencia al origen amoroso del dolor, el cual queda transformado en una actitud de tedio generalizado ante la vida y el mundo.

En los años setenta, pues, entre la elegía *A la ausencia de Marina* y la *Epístola del Paular*, Jovellanos introduce en su poesía una nota de sensibilidad y de sentimentalismo, junto con elementos del mundo cotidiano y una insistencia en la percepción sensorial del mundo.

La sensibilidad de Jovellanos se manifiesta también en su sátira I (1984, págs. 220-227), donde, después de pintar la corrupción de costumbres de la mujer aristocrática, se dirige el poeta a la justicia: «¿Quién, oh Temis, / tu brazo sobornó? Le mueves cruda / contra las tristes víctimas que arrastra / la desnudez o el desamparo al vicio; / contra la débil huérfana, del hambre / y

del oro acosada...» (vv. 84-89). La prostituta, objeto tradicional de condena-ción o de burla, es representada aquí como víctima de la sociedad, digna de simpatía y lástima.

9.4

Juan Meléndez Valdés

La renovación poética que empieza por los años sesenta es obra en primer lugar de Nicolás Fernández de Moratín (en la conclusión de cuya *Barquerilla* también suena una nota sentimental) y de Cadalso; y en los setenta aparecen novedades temáticas y estilísticas en los versos de Jovellanos. Los tres poetas influyen en Juan Meléndez Valdés, en quien culmina la modalidad anacreóntica cultivada por Moratín y luego por Cadalso, y la poesía sensible que hallamos en Jovellanos. En el sistema de las generaciones poéticas de la segunda mitad del siglo XVIII, Meléndez es la figura central, «el auténtico eje en torno al cual giran los demás» (Arce, 1981, pág. 332). Sus contemporáneos lo aclamaron como «restaurador de la poesía castellana», y su influencia llegó hasta los versos tempranos de Espronceda.

Juan Meléndez Valdés nació el 11 de marzo de 1754 en Ribera del Fresno (Badajoz), hijo de una familia de origen asturiano, hidalga, pero de circunstancias modestas. La madre del poeta murió cuando éste tenía siete años; de sus varios hermanos, sólo un hermano y una hermana, mayores que Juan, alcanzaron la edad adulta. En 1772 llegó Meléndez a Salamanca a estudiar humanidades y derecho, y allí pronto se asoció al grupo de poetas que llamamos la segunda Escuela de Salamanca: Fr. Diego González, José Iglesias de la Casa, Fr. Juan Fernández de Rojas y alguno más de menor monta. Allí también conoció en 1773 a José Cadalso, quien estableció vínculos duraderos con aquellos poetas y animó al joven *Batilo*, como se llamaba poéticamente Meléndez.

En 1774 murió el padre del poeta; dos años después sufrió una crisis de salud, y en 1777 falleció su hermano Esteban, pérdida que le afectó profundamente. Mientras tanto, en 1776, se iniciaron las relaciones epistolares entre los salmantinos y Jovellanos, residente aún en Sevilla. Los amigos leían y criticaban los versos unos de otros, y Jovellanos incitó a sus correspondientes a nuevas lecturas. Locke, Pope y Gessner son autores por los que se interesa Meléndez, estimulado en parte por Jovellanos (véase, por ejemplo, la carta de Meléndez a Jovellanos en Cueto, 1952-1953, II, pág. 83). El intercambio de cartas y de poesías había de ser constante desde entonces hasta que lo interrumpió la prisión de Jovellanos en 1801 y después la Guerra de la Independencia.

La carrera poética de Meléndez se volvió pública en 1780, cuando la Real Academia Española premió su égloga *Batilo*. Al año siguiente fue a Madrid a leer

en la Real Academia de San Fernando su oda *A la gloria de las artes* y a conocer personalmente a Jovellanos. Fue nombrado catedrático de humanidades; en 1782 se licenció y en 1783 obtuvo el título de doctor en derecho. Mientras tanto, en 1782, Meléndez se casó con María Andrea de Coca, mujer de familia rica y noble, que le llevaba diez años de edad. El amor de doña María Andrea era algo dominador y exclusivista; pero el matrimonio fue feliz, aunque sin hijos. En 1785 publicó el prestigioso editor Ibarra una colección de las poesías de Meléndez.

La vida académica no satisfacía a *Batilo*, y en 1789 entró en la magistratura, pasando en 1797 a Madrid como fiscal, un mes antes de que se nombrase ministro de Gracia y Justicia a su amigo Jovellanos. Sus preocupaciones políticas y sociales de estos años quedan reflejadas en varias epístolas y otras obras de poesía ilustrada. Al desencadenarse una campaña contra los ilustrados más destacados, Jovellanos fue destituido en agosto de 1798 y en el mismo mes Meléndez fue desterrado de la Corte, para no ser rehabilitado hasta 1808 con la caída de Godoy y la subida al trono del joven Fernando VII. Aunque había escrito dos romances que exhortaban a la resistencia contra los franceses, en diciembre de 1808 Meléndez juró fidelidad al rey José I, quien le nombró de nuevo magistrado y luego consejero de Estado y presidente de la Comisión de Instrucción Pública. En 1812 la Real Academia Española lo eligió académico de número; lo era honorario desde 1798. Con la derrota de la causa bonapartista el poeta huyó a Francia, donde murió el 24 de mayo de 1817.

La obra poética de Meléndez entra en las principales corrientes poéticas de su época: la rococó, la neoclásica y la que para unos es prerromántica, para otros romántica, y para otros se rotula de otro modo. Estas corrientes no corresponden necesariamente a los géneros que cultivó el poeta, aunque lo rococó abunda más en sus poesías de metros cortos y el llamado Prerromanticismo abunda más en las escritas en endecasílabos sueltos. La poesía de la sensibilidad que aquí nos interesa, aunque se halla en toda clase de composiciones, es más frecuente en las odas, las elegías y las epístolas, donde reaparecen temas y técnicas que ya hemos visto al hablar de Jovellanos.

9.4.1. La noche y el dolor. Apología de las lágrimas

En 1777, a raíz de la muerte de su hermano Esteban, compuso Meléndez su oda XXIV, *A la mañana, en mi desamparo y orfandad*, que contiene esta estrofa:

Yo solo, ¡miserable!, a quien el cielo / tan gravemente aflige, con la aurora
/ no siento, ¡jay!, alegría, / sino más desconsuelo, / que en la callada noche
al menos llora / sola su inmenso mal el alma mía, / atendiéndome pía /
la luna los gemidos lastimeros, / que a un mísero la luz siempre fue odiosa.
/ Vuelve, pues, rodeada de luceros, / oh noche pavorosa, / que el
mundo corrompido, ¡jay!, no merece / le cuente un infeliz lo que él padece
(vv. 40-52).

Estos 13 versos condensan varios temas de la poesía sensible. Habiendo descrito antes el mundo que saluda a la nueva mañana, el poeta se representa a

sí mismo aislado, distinto de los demás mortales, víctima de un destino hostil. Como Jovellanos en la *Epístola del Paular* (1779), huye la luz y prefiere la noche, la cual aparece grandiosa, sublime («rodeada de luceros, / oh noche pavorosa», expresiones que recuerdan las *Noches* de Young) (Demerson, 1971, II, pág. 192; sobre lo sublime, véase Blair, 1783, lección III; Carnero, 1983, págs. 31-34), y finalmente convierte su sufrimiento en fuente de superioridad moral ante un mundo corrompido, actitud que recuerda la de Tediato en las *Noches lúgubres* de Cadalso. Un poco más adelante se define el poeta a sí mismo como «huérfano, joven, solo y desvalido» (v. 78) y declara que prefiere la noche a «la enojosa luz del triste día» (v. 91). Jovellanos, en los versos finales de la *Epístola del Paular*, hablará de «la luz aborrecida».

Esta sensibilidad ante el dolor debe diferenciarse de la expresión del sufrimiento que encontramos, por ejemplo, en la oda XXXVII de Meléndez, anterior a 1776, en la que salta a la vista la influencia de Garcilaso (canción V):

¡Ay Cloris!, si mi llanto / y el suspirar del ánimo encendido / pudieran en ti
tanto / que en mi dolor crecido / quisieras concederme atento oído... (vv. 1-5).

Aquí el dolor es el sencillo que podría sentir cualquier amante frustrado, y se repite en expresiones estereotipadas que llegan a continuación: «crudo tormento», «rigores», «en tantos males congojado». Nace de la insatisfacción amorosa y se esgrime como arma de la retórica amorosa, pero carece de implicaciones trascendentales y no separa al poeta del mundo entero, como lo hace el dolor de los versos citados arriba.

La noche es un tema frecuente en las poesías de Meléndez. En la anacreóntica *De la noche*, anterior a 1785, se evocan «la triste faz y el miedo» que causa el «lóbrego silencio» de la noche y el «horror, el luto», de su «delicado velo»; pero el poeta, a diferencia del común de los mortales, busca la tranquilidad de la noche, y aunque contempla los árboles «con un tierno pavor», su pecho está tranquilo y goza de los aromas nocturnos y del canto dolorido del ruiseñor. En otras poesías la noche se asocia a la conmoción del ánimo, sea como reflejo de él, sea como refugio. Tal es el caso de dos romances tardíos, *Los suspiros de un proscrito* y el romance I de *Doña Elvira*. En éste, doña Elvira, angustiada por el peligro que corre su hijo, no ve en la escena nocturna sino tristes agüeros:

Ensangrentada la luna / no alumbra, amedrenta el suelo, / si las tinieblas no
ahogan / sus desmayados reflejos. / En guerra horrible combaten / embravecidos los vientos, / llenando su agudo silbo / de pavor mi helado seno. / Atruenan el hojoso bosque / y parece que allá lejos / llevados sobre las nubes / gimen mil lúgubres genios. / [...] / Súbito un ave nocturna / lanzando un grito funesto / se oyó, y batiendo las alas / voló en ominoso agüero; / y una gigantesca sombra / cual un pavoroso espectro / cruzó delante sus ojos, / de horror y lágrimas llenos (vv. 5-16, 201-208).

La escena nocturna con que se enfrenta el proscrito del otro romance es menos violenta, pero igualmente melancólica: aunque la luna derrama su «luz benigna» y bulle «el blando favonio», también «algún ave solitaria, / gritando despavorida, / el imperio de las sombras / más melancólico hacía, / del fúnebre aciago canto / las cláusulas repetidas / en la voz del eco triste / por las opuestas colinas» (vv. 9-16).

La influencia de Young, a través de una versión francesa, se ve en dos elegías que escribió Meléndez poco después de la muerte de su hermano en 1777 (Demerson, 1971, II, págs. 193-196). En la primera la grandiosidad sublime de la noche, muy característica de los versos de Young, se evoca así:

Tú sola mandas / sobre el silencio lúgubre y las sombras; / y un número sin
cuento de brillantes / estrellas te obedecen, mientras leyes / das de tu negro
solio a la dormida / naturaleza y con el cetro augusto / la riges a tu grado
(vv. 29-35).

Esta esplendidez se conserva en la elegía segunda (vv. 65-71), pero sin esperanza ya de consolación:

En el lóbrego imperio de las sombras / jamás yo hallé ventura, que enemiga /
me fue siempre la noche; y mientras ella / en su alto trono de ébano asentada /
en medio de los cielos transparentes / su escuadra iba brillante gobernando /
de tanta pura luz que le hace corte, / acechando a mi pecho las desdichas / uni-
das de tropel me acometieron (vv. 28-36).

El papel de Young en esta vena lúgubre nocturna, y el de Jovellanos en las lecturas y las nuevas direcciones poéticas de Batilo, se ven en la oda *La noche y la soledad*, su «primera composición filosófica», dedicada a Jovellanos en 1780. Es un canto a la «dulce soledad», bálsamo del espíritu afligido y consuelo a sus lágrimas; y es una exaltación de la noche, cuya belleza produce admiración, pero también un espeluzno, combinación sublime, pues, de terror y deleite, ya que «los horrores / de su lumbrosa faz sirven de velo / al Todopoderoso» (vv. 261-263). La evocación de Young es aquí explícita: «La cítara fúnebre templemos, / ¡oh Young! que tú tañías / cuando en las rocas de Albión llorabas / y a Narcisa a la muerte demandabas» (vv. 127-130). En los versos finales invita Batilo a su amigo a que «con Young silenciosos nos entremos / en blanda paz por estas soledades, / do en sus *Noches* sublimes meditemos / mil divinas verdades; / y a su voz lamentable enternecidos, / repitamos sus lúgubres gemidos».

En la misma oda invoca Batilo a Jovellanos como inspirador de su verso: «La amistad me lo inspira; y pues conoces / el valor de las lágrimas y sabes / con tu divino canto / mitigar mi dolor, las tiernas voces / oye, que el pecho en sus tormentas graves / sólo halla alivio en el amargo llanto» (vv. 105-110). Las lágrimas son origen de placer en la oda XXXII (anterior a 1815): «El llanto mismo, el llanto / en que un llagado pecho / prorrumpe a veces, ¡oh dolor!, deshecho, / aun tiene su placer, y es un encanto» (vv. 53-56).

La oda XXXIII (1802-1808, págs. 688-690), titulada *Que no son flaqueza la ternura y el llanto*, es una apología del sentimentalismo y de las lágrimas:

¿Te admiras de que llore, / de que mi blando pecho / brote en lluvia de lágrimas deshecho / y al santo cielo tan ferviente imploro? / No femenil flaqueza / ni torpe cobardía / causa a mi lloro son, que el alma mía / sabe sufrir con rígida entereza [...] / Hoy por doquier que miro / en eterna amargura / hallo al mortal gemir; de mi ternura / mi llanto nace, y por su mal suspiro; / que un dulce sentimiento, / uniéndome a sus penas, / me veda ya el mirarlas como ajenas, / y hombre, los males de los hombres siento. / ¿Y qué, tú no has probado / el placer delicioso / de llorar, Julio, alguna vez? ¿Lumbroso / te rió siempre el cielo y despejado? (vv. 1-23).

La vista de los sufrimientos ajenos debe producir el llanto en el alma tierna; lejos de apetecer una «firmeza insensible», el poeta proclama: «que yo, obligado al cielo / del don de mi ternura, / si no alcanzo a aliviar la desventura, / de llorar logro el celestial consuelo» (vv. 61-64).

El sentimentalismo queda patente en los dos versos finales: la desventura es la ajena, pero el consuelo que nace del llorar es consuelo propio. Hay simpatía por los sufrimientos del prójimo, pero también sentimientos dirigidos hacia sí y contemplados con fruición.

Las lágrimas nacen de la satisfacción lo mismo que del dolor: ante un rasgo de generosidad de parte del rey José I, Meléndez escribe: «Mis ojos se arrasaron / en lluvia deliciosa; / latióme el pecho en inquietud sabrosa...»

Ante la naturaleza también se manifiesta la sensibilidad del poeta:

Mi alma sensible y dulce en ver se goza / una flor, una planta, / el suelto cabritillo que retoza, / la avecilla que canta. / La lluvia, el sol, el ondeante viento, / la nieve, el hielo, el frío, / todo embriaga en celestial contento / el tierno pecho mío... (vv. 77-84, *El mediodía*, anterior a 1798).

9.4.2. **La amistad. Superioridad moral del hombre sencillo**

Por las mismas fechas en que Meléndez se lamentaba de ser perseguido por el destino y aborrecía la luz de la mañana, cantó también los gozos de la amistad en su endecha VI, *En la ausencia de mis amigos*, donde leemos:

¡Qué gozo el de las almas / que la amistad ha unido...! / ¡Felicidad celeste, / de todo bien principio! [...] / Probad, probad ansiosos / los sentimientos finos / de la amistad, gozando / de su calor benigno; que el néctar que la abeja / liba con dulce pico / en el florido valle / del cárdeno jacinto, / comparación no tiene / con el dulzor divino / que dos amigos gozan / de corazón sencillo / cuando a la par sentados / con simple desaliño, / cuanto en su pecho esconden / se dicen sin testigos (vv. 93-96, 153-168).

Estos versos, como otros de la misma época, muestran la influencia de Young, en la versión en prosa francesa de Le Tourneur:

Amitié, fruit délicieux que le ciel a permis à la terre de produire pour faire le charme de la vie, le nectar que l'abeille exprime des fleurs parfumées est moins doux que toi⁴.

Antes hemos hablado del sentido moral que permite al hombre discernir en lo ético de la misma manera directa que discierne en lo físico mediante los sentidos corporales. Este sentido moral no depende de los conocimientos ni de la instrucción; de ahí que el salvaje, como entonces se decía aún sin complejos, pudiera ser moralmente superior al europeo civilizado. En su epístola V (1786), Meléndez, creyéndose víctima de bajas pasiones ajenas, envidia la suerte de un amigo que parte para México:

Dichoso tú que su letal veneno / logras seguro huir y entre inocentes / semibárbaros hombres las virtudes / hallarás abrigadas que llorosas / de este suelo fatal allá volaron. / Disfruta, amigo, sus sencillos pechos; / bendice, alienta su bondad salvaje, / preciosa mucho más que la cultura / infausta, que corrompe nuestros climas / con brillo y apariencias seductoras (vv. 194-203).

La «bondad salvaje» de los indios mexicanos nace espontáneamente: «Su pecho solo a la virtud los mueve; / la tierna compasión es su maestra, / y una innata bondad de ley les sirve» (vv. 224-226).

También en Europa, sobre todo en los humildes, se encuentra la bondad, fruto de la sencillez en el pecho sensible. A propósito de la protección de Manuel Godoy a la agricultura escribe Meléndez: «El labrador, que por instinto es bueno, / lo será por razón...» (vv. 119-120). Esta visión sentimental de las clases bajas («sentimentalismo humanitario», la llama Pedro Salinas, 1925, pág. XLIV) recoge la herencia de la poesía pastoril, trasladándola del mundo idílico de los poetas al mundo real habitado por el ciudadano moderno.

En la infancia y en los animales también se halla la bondad instintiva. Meléndez apostrofa así la naturaleza:

¿Por qué, oh naturaleza, / si es el caer delito, / tan llana haces la senda, / tan dulce el precipicio? / ¡Felices seres tantos, / cuyo seguro instinto / jamás sus pasos tuerce, / jamás les fue nocivo! (*Los recuerdos de mi niñez*, vv. 69-76).

Los «seres» a que se refieren estos versos son, seguramente, los animales; en otras composiciones del poeta las palomas representan lo instintivo y por lo mismo bueno. La consecuencia que se saca es que la mejor guía del hombre en lo moral no es la razón, sino el instinto, o el sentimiento espontáneo.

⁴ «Amistad, fruto delicioso que el cielo ha dejado que produzca la tierra para que haga las delicias de la vida, el néctar que la abeja exprime de las perfumadas flores es menos dulce que tú», *Les Nuits d'Young, traduites de l'Anglois par M. Le Tourneur*, París, Lejay, 1770, I, pág. 58; véase Demerson, 1971, II, págs. 193-194; Meléndez, 1981-1983, I, pág. 512.

9.4.3. Humanitarismo sentimental y virtud. Amor familiar

Acabamos de ver la idealización del labrador en lo moral. Ésta no vela las miséras condiciones materiales de su vida, que despiertan la simpatía del poeta, como en la epístola VI, *El filósofo en el campo*, que sitúa al poeta dentro de la realidad cruda del campo y del campesino, «por el sol tostado», sudoroso y anhelante (vv. 10-11):

Miro y contemplo los trabajos duros / del triste labrador, su suerte esquiva, / su miseria, sus lástimas; y aprendo / entre los infelices a ser hombre (vv. 14-17).

Los ciudadanos, insensibilizados por su misma opulencia (v. 37), pueden redescubrir la realidad de los sentimientos humanos entre los humildes. El labrador es bueno; para él todavía significan algo el amor, la caridad y la amistad:

Sus amistades ve: desatendida / en las altas ciudades do enmudece / su lengua el interés, sólo en el rudo / labio del labrador oírás las voces / de esta santa virtud, gozarás pura / sólo en su seno su celeste llama (vv. 263-268).

En la compasión con los sufrimientos ajenos también insiste Meléndez en la epístola IV, *A un ministro, sobre la beneficencia*, igualmente de los años noventa. Aquí afirma que «No basta, no, ser justo» (v. 75). «El juez severo» y el «sabio triste» viven sin sentir los padecimientos de sus semejantes, y aún más execrable es «el héroe sanguinario»:

Aquel que sabe / llorar con el que llora, condolerse / de su suerte crúel, con sus consejos / hacerle llevaderos sus rigores, / testificarle la amistad más viva, / en su seno acogerle compasivo, / buscarle, hacerle sombra, y en su amparo / solícito ocuparse, aquéste solo / es de todos amado, su memoria / con bendiciones mil corre en las gentes, / brilla inmortal su gloria, de la tierra / es delicia y honor, y viva imagen / de la Divinidad entre los hombres (vv. 92-104).

El tema es el de la XXVIII de las *Cartas marruecas* de Cadalso, donde el sabio moro Ben-Beley prefiere a la fama de sabio o de conquistador la de «buen hijo, buen padre, buen esposo, buen amigo, buen ciudadano», es decir, de hombre de bien. Cadalso define este concepto en términos de las relaciones sociales; Meléndez basa éstas en la sensibilidad (*llorar, condolerse, amistad, compasivo, solícito, amado*).

En *La virtud* los sentimientos filantrópicos aparecen como ingrediente importante de la virtud del hombre de bien, que simpatiza con los demás hombres y a través de este lazo de amor universal se ve integrado en el universo:

Él entre tanto en afecciones tiernas, / inmenso cual su Autor, a cuanto existe / se derrama solícito, inflamado / de esta llama de amor que eterna arde / por la infinita creación, dichosa / cadena que al gran Ser la nada enlaza (vv. 178-183).

La poesía de Alexander Pope, la de Young y la de Thomson propagaron por Europa este concepto de la «gran cadena del ser» (Glendinning, 1968, págs. 85-86), que reaparece en otras composiciones de Meléndez. Gracias a él, la sensibilidad se extiende también hasta los animales; en la oda XXXI leemos, con referencia al «corazón sensible»: «Sufren el bruto, el ave / del aterido invierno la espereza, / y a sus ansias no sabe / solícita negarse su terneza» (vv. 25-28).

Para el hombre sensible, la virtud es no sólo obligación sino también fuente de placer, según vemos en la epístola IV:

Amigo, tu bondad tu premio sea. / Ella te haga gustar de aquel secreto / vivo
placer que la acompaña siempre, / tu espíritu inundando del más puro / dulce
contento en las calladas horas, / cuando las almas insensibles oyen / entre las
sombras de la noche triste / la olvidada piedad que las acusa / y sus helados
pechos estremece (vv. 18-26).

Tema importante de la poesía de la sensibilidad es el amor familiar, que tiene un papel destacado en los idilios de Gessner y al que dedica Meléndez tres romances tardíos, *El niño dormido*, *El cariño paternal* y *La ternura maternal*. En el primero el «enamorado Aminta» y la «sensible Lisi» contemplan el sueño de su hijito, cuyo retrato destaca cuanto pueda despertar la ternura:

La faz graciosa inclinada / del un lado, las mejillas / bien cual dos rosas fragan-
tes / por el calor encendidas, / como bañada la boca / en una grata sonrisa, / y
sobre su lácteo pecho / dobladas las manecitas (vv. 9-16).

La contemplación del hijo hace suspirar «enternecida» a Lisi, quien luego se dirige a su esposo con descripciones líricas del niño y sus votos por que «en su seno / a una pululen unidas / la caridad oficiosa, / la piedad y la justicia» (vv. 97-100). La belleza del niño se asocia, pues, a un ideal moral.

En *El cariño paternal* (*Ibíd.*, págs. 354-356) Aminta pide que Lisi le deje llevar en brazos al niño. Recuerda el nacimiento del pequeño:

Tú le llevaste en tu seno; / y con un blando suspiro / clamaste al nacer: «¡Oh
esposo!, / recibe tu hijo querido.» / Estrechéle yo en mis brazos; / y bañándole
en benigno / feliz llanto, pecho y vida / sentí con él divididos (vv. 57-64).

La esposa cede por fin: «Cogió el padre el feliz peso; / miró a Lisi enternecido; / y en suave llanto sus ojos / se arrasaron sin sentirlo» (vv. 149-152).

Aunque los personajes de estos poemas viven en una cabaña, su lenguaje refinado contiene términos como «cándida paloma», «vástago tierno», «sonantes hojas», «canoras aves», «agradable cefirillo» y «fausto renuevo». No se trata de dar una visión realista del rústico, sino de aumentar la carga sentimental del tema desarrollándolo en el ambiente campestre, que se supone moralmente superior.

La ternura maternal canta los placeres sentimentales que despierta el amor materno y la contemplación de Filis, que como exige a menudo la crítica social de la época, tiene al pecho a su hijo (vv. 81-86). El pecho del poeta late «blan-

damente» y comparte con su amada «tan sobrehumanos placeres» (vv. 37-40); ella llora un llanto «delicioso» que será «un plácido rocío / que los frutos desenvuelve» (vv. 109-112). En la conclusión:

Esposa y madre, en su rostro / pudor y amor santamente / brillan unidos, y un
ángel / para mis ojos parece, / que en lágrimas inundados / sentí al punto; y re-
verente / ya, aunque hermosa, no vi en Filis / la Filis de mis niñeces.

El erotismo de algunas composiciones tempranas de Meléndez queda lejos de estos cuadros de una especie de Sagrada Familia secularizada, de un amor santificado y socializado por el matrimonio y un placer derivado no de los sentidos sino de las emociones y de la conciencia misma de la virtud.

Esta visión del amor se aplica al mundo animal en la anacreóntica tardía *El nido del jilguero* y en la oda XXII de *La paloma de Filis*, anterior a 1798. En aquella el poeta contempla la pareja de pájaros que cuidan de sus «tiernos polluelos» y exclama: «¡Avecillas felices! / ¡Con qué placer envidio / vuestra unión inocente, / la delicia en que os miro!» (vv. 57-60). A continuación propone las aves como ejemplos «de paternal ternura, / de conyugal cariño» (vv. 75-76). El de los pájaros es, pues, un amor humanizado, pero puro por ser instintivo, natural. En el otro poema la relación entre hombre y animal es aún más explícita; el poeta cuenta un sueño en que ve convertidos en palomas a Filis y a sí mismo. Un breve cortejo desemboca en la construcción de un nido, y al nacer los polluelos, «y al mirarnos, mi Filis, / renacidos en ellos, / el alma se llagara / de otro más dulce afecto, / y en celestial ternura / transportados sin seso / de nuestros tiernos hijos / con solícito anhelo / ni un instante apartamos / nuestros unidos pechos» (vv. 27-36).

Estos animales quedan plenamente humanizados; retienen los sentimientos de los amantes metamorfoseados en el sueño que representa el anhelo de ese amor puro e inocente que se supone que existe al nivel de los instintos naturales.

9.4.4. El paisaje. La partida

En la representación del paisaje Meléndez, como Jovellanos en su epístola *A Batilo*, intenta a veces la representación de un paisaje tridimensional contemplado por un observador colocado en él y consciente de sus percepciones. Tal es el caso del romance *La mañana*, notable por describir la naturaleza sin que ésta sirva como fondo para un tema amoroso (véase Foster, 1975-1976; Polt, 1987, págs. 205-214). El desarrollo de las imágenes sensoriales se puede trazar en las anacreónticas de Meléndez, donde «a partir de 1780 ó 1782 llegan a ser más abundantes, más detalladas y más complejas» y presentarse «con más frecuencia en relación con un personaje receptor de sensaciones» (Polt, *op. cit.*, pág. 92). En la anacreóntica *Después de una tempestad*, compuesta entre 1801 y 1806, el poeta se sitúa desde el principio ante el espectáculo sensorial de la naturaleza: «¡Oh! ¡con cuánta delicia, / pasada la tormenta, / en ver el horizonte / mis ojos se recrean!» (vv. 1-4).

A continuación nos da abundancia de imágenes ricamente matizadas con

alusiones frecuentes a su percepción. La naturaleza se nos presenta no «tal como es» sino tal como la percibe el observador (véase Polt, *op. cit.*, págs. 83-87):

De encapotadas nubes / allí un grupo semeja / de mal unidas rocas / una empi-
nada sierra, / recamando sus cimas / las ardientes centellas / que del sol con las
sombras / más fúlgidas chispean, / y a sus rayos huyendo / ya cual humo des-
hechas / al lóbrego occidente / presurosas las nieblas (vv. 9-20).

El romance *La tarde* (anterior a 1798) repite varios motivos de *La mañana*. Otra vez hay una visión panorámica de un paisaje, con descripción de los efectos de la luz, como estos del sol que se pone:

Mil sutiles nubecillas / cercan su trono y mudables / el cárdeno cielo pintan /
con sus graciosos cambiantes. / Los reverberan las aguas, / y parece que re-
trae / indeciso el sol los pasos / y en mirarlos se complace (vv. 33-40).

Unos versos de origen virgiliano ayudan a producir la profundidad, la tridimensionalidad: «Lejos las chozas humean; / y los montes más distantes / con las sombras se confunden / que sus altas cimas hacen...» (vv. 69-72).

En este romance, como en *La mañana*, el poeta se coloca dentro del poema como observador de la naturaleza y nos refiere su percepción y su reacción sentimental:

El universo parece / que de su acción incesante / cansado, el reposo anhela / y
al sueño va a abandonarse. / Todo es paz, silencio todo; / todo en estas soleda-
des / me conmueve y hace dulce / la memoria de mis males (vv. 77-84).

Son sus facultades sensoriales lo que establece el contacto entre el poeta y el paisaje; pero en los versos que acabamos de leer, con su verbo *parece*, empieza la subjetivización: a las sensaciones se les añaden cada vez más los sentimientos. La escena sigue por el momento siendo placentera:

Liberal naturaleza, / porque mi pecho se sacie, / me brinda con mil placeres /
en su copa inagotable. / Yo me abandono a su impulso; / dudosos los pies no
saben / dó se vuelven, dó caminan, / dó se apresuran, dó paren (vv. 97-104).

Pero el tono cambia en la conclusión, que citamos del texto de 1797, con lo añadido en la edición final entre corchetes:

[Cruzo la tendida vega / con inquietud anhelante, / por si en la fatiga logro /
que mi espíritu se calme. / Mis pasos se precipitan; / mas nada en mi alivio
vale, / que aun gigantescas las sombras / me siguen para aterrarle. / Trepo, hu-
yéndolas, la cima, / y al ver sus riscos salvajes, / «¡Ay!», exclamo, «¡quién cual
ellos / insensible se tornase!»] / Bajo del collado al río, / y entre las lóbregas
calles / de altos árboles el pecho / lleno de pavor me late. / Miro las tajadas ro-
cas / que amenazan desplomarse / sobre mí, tornar oscuros / sus cristalinos
raudales. / Llénanme de horror sus sombras, / [y el ronco fragoso embate / de

las aguas más profundo / hace este horror y más grave. / Así azorado y medroso / al cielo empiezo] y empiezo triste a quejarme / de mis amargas desdichas / y a lanzar dolientes ayes. / mientras de la luz dudosa / expira el último instante, / y la noche el velo tiende / que el crepúsculo deshace (vv. 105-136).

Estos versos se caracterizan por el empleo vigoroso del encabalgamiento. Aparecen palabras como *pavor*, *lóbregas*, *amenazan*, multiplicadas en las adiciones de la versión final. El paisaje es ahora opresivo y ominoso, al estilo de algunos de los de Ossian. Su percepción produce efectos fisiológicos en el poeta (anhelar, latir del pecho); es decir, los sentimientos influyen en los sentidos. Antes los pies eran dudosos; ahora la luz misma es dudosa, recuerdo tal vez de un verso de Góngora, «pisando la dudosa luz del día» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, v. 72). Lo que antes era la «deleitosa frescura» de la orilla del río se ha convertido en «lóbregas calles»; antes todo era paz y silencio, ahora se siente en todo una amenaza. Como ha notado Guillermo Carnero, la naturaleza aquí ha de producir en nosotros el efecto de la sublimidad terrorífica (1983, pág. 86).

La novedad de este romance y de algún otro (*La mañana*, *La lluvia*, *El árbol caído*) la destaca Pedro Salinas (1955, pág. 10), quien comenta que Meléndez «empieza por el sentimentalismo pastoril, a lo Góngora [...] Pero luego, en sus romances de naturaleza, ya se proclaman las nupcias de los dos mundos, el del hombre y el que lo circunda, enlazados en una comunidad de sentir del poeta». Parecido juicio es el de Rinaldo Froldi (1967, pág. 27), quien ve como idea fundamental de Meléndez «la de la sensibilidad como animadora de nuestra participación en la poesía. El hombre está inmerso en el mundo natural y sigue sus leyes: la naturaleza exterior es causa y fuente de sentimientos y el poeta, al buscarse a sí mismo, no hace sino profundizar en esa relación que le une, como una célula, al universo».

Para concluir con la poesía sensible de Meléndez Valdés debemos examinar dos poemas representativos. El primero es la elegía III, *La partida*, perteneciente a un grupo de poemas de los que dice Jorge Demerson que «ponen de manifiesto una sensibilidad y a veces una sensualidad hasta entonces desconocidas [en la obra de Meléndez], y mantienen entre ellas algunas relaciones fáciles de resaltar; son como fragmentos dispersos de una sola y única historia de amor, que, de buena gana, llamaríamos el ciclo melendeciano de la *Nueva Eloísa*» (1971, II, pág. 226).

Varias de estas poesías, incluso *La partida*, pueden fecharse hacia 1780. Demerson ha notado algunos paralelos textuales entre ella y la novela de Rousseau; además, la unidad temática del grupo y su afinidad con la novela saltan a la vista, como también el parecido estilístico entre estas poesías y las cartas que constituyen la novela de Rousseau, donde con frecuencia hallamos una prosa agitada, apasionada, llena de preguntas y exclamaciones.

El léxico de *La partida* ya atestigua la sensibilidad exacerbada del poema: *bárbara amiga*, *dogal inhumano*, *ardiente pasión*, *extático de amor*, *horror*, *lágrimas*, *amarga suerte*, *oscuras solitarias calles*, *asilo misterioso*, *delirio*, *turbación horrible*. Casi la mitad de los versos consiste en exclamaciones, interrogaciones y mandatos, es decir, en oraciones de fuerte componente subjetivo. De los 143 versos, más del 10 por 100 terminan en un encabalgamiento muy

marcado, verbigracia, «clara / luz», y con un criterio un poco más liberal fácilmente se llegaría al 20 por 100. En el interior de éstos ocurren catorce pausas señaladas por puntos suspensivos, que por lo menos en una ocasión dejan incompleta la oración. Se rompen, pues, el orden métrico y el sintáctico. Los titubeos del lenguaje sugieren que el hablante no acierta a expresar en seguida lo que desea decir:

¡Oh Dios!, ¡de mi inefable / felicidad huir! ¡En mis oídos / no sonará su voz,
no las ternezas / de su ardiente pasión! ¡Mis ojos tristes / no la verán, no bus-
carán los suyos, / y en ellos su alegría y su ventura! (vv. 17-22).

Se dan repetidos casos de conduplicación que sugieren una efusión de sentimientos, no un razonar ordenado en que un elemento sintáctico quede subordinado a otro:

Yo entre tanto, abatido, desolado / a tu estancia feliz vueltos los ojos, / mis
ojos ciegos en su llanto ardiente / [...] Sedlo, fulgentes / antorchas del Olimpo,
y tú, callada / Luna, que atiendes mis sentidas quejas, / y antes mi gloria y sus
finezas viste: / sedlo, y benignas en mi amarga suerte / ved a mi amada, vedla,
y recordadle / su santo indisoluble juramento. / Vedla, y gozad de su donosa
vista... (vv. 51-76)

El poeta pasa de un estado anímico a otro: empieza resignado a la separación, se da cuenta de lo que significa, ruega, evoca la felicidad pasada, vuelve a rogar, se desanima y acusa a la amada, se arrepiente de haberla acusado, y termina de nuevo resignado. En lo retórico, el poeta empieza dirigiéndose a la amada, en segunda persona. Al darse cuenta de lo que significa la separación habla de la amada en tercera persona, para rogar luego en segunda. Mientras recuerda el pasado apostrofa a las estrellas y la Luna, volviendo luego a hablar a la amada, en segunda persona, con una breve exclamación que se refiere a ella en tercera persona:

¡Yo acusar tu fineza!... ¡Yo cansarte!... / ¡a ti que me idolatras!... No; la
pluma / se deslizó; mis lágrimas lo borren. / ¡Oh Dios!, yo la he ultrajado; esto
restaba / a mi inmenso dolor. Mi bien, señora, / dispón, ordena, manda: te
obedezco (vv. 129-134).

Entre los patrones rítmicos, muy variados, ninguno rige más de una quinta parte de los versos.

Juntas, la inestabilidad rítmica, la retórica y la emocional expresan la agitación en el mismo proceso de sentirla; el poema ejemplifica lo que T. E. Blom (1976-1977) llama «poesía de proceso psíquico»: una poesía que, a diferencia de lo que concebía Wordsworth como poesía («la emoción recordada con tranquilidad»), trata de reproducir los pensamientos, los sentimientos y las sensaciones en su flujo mismo por la mente del poeta, el cual se muestra a sí mismo «en el acto de escribir un poema cuyo asunto es su propia evolución». Es una poesía relacionada con el sensualismo, ya que el «énfasis de Locke en la reflexión o in-

trospección [...] sugiere la “meditación” poética» (Tuveson, 1960, pág. 18). No es que Meléndez haya compuesto *La partida* en los momentos mismos de una separación, ni siquiera que haya sentido jamás la serie exacta de sentimientos que aquí expresa; de lo que se trata es de dar la *impresión* del proceso psicológico, no de captar un proceso psicológico efectivo. Aunque su asunto deriva de una fuente literaria (lo que no excluye que el poeta haya experimentado sentimientos semejantes), el poema representa una tendencia realista que quiere hacer del lenguaje poético la expresión no mediatizada del interior del *yo*. Algo semejante ocurre con los poetas románticos del siglo XIX; en efecto, por poco realista que nos parezca hoy buena parte de la literatura romántica, sus primeros propugnadores la defendían precisamente como una representación más fiel de las experiencias humanas que la literatura clásica, sujeta, según ellos, a demasiadas trabas formales.

El realismo de *La partida* se manifiesta también en su léxico. Aparece el tema del coche en versos que recuerdan la *Epístola* de Jovellanos a sus amigos sevillanos:

Habré partido yo; y el rechinido / del eje, el grito del zagal, el bronco / confuso
son de las volantes ruedas, / a herir tu oído y afligir tu pecho / de un tardío pe-
sar irán agudos (vv. 46-50).

Incluso las palabras que se refieren al dolor tienen un contenido sensorial: *dogal*, *sombras*, *ardiente*, *abismo*, *lágrimas*, etc.

Para apreciar mejor la novedad de *La partida* comparemos este poema con una estrofa de la larguísima égloga VI (1777) en que lamenta Meléndez una separación de su amada:

¡Oh afloja, dolor fiero, un poco afloja, / fiero dolor, y deja de oprimirme / y
deja el pecho y corazón cuitado; / que ya basta, ¡ay dolor!, basta a rendirme /
el largo padecer y la congoja / que en mi terrible ausencia me ha tomado; /
bástame mi cuidado / y bástanme mis penas: / no con otras ajenas / quieras
ejercitar el sufrimiento, / faltándome en las propias el aliento. / Oh, deja de
afligirme, dolor fiero; / déjame en lo que siento, / pues lejos de mi bien,
amando muero (vv. 71-84).

Vemos que se trata de un poema estrófico, no del libre fluir de los versos sueltos, que en esta estrofa apenas hay encabalgamiento, que se personifica la abstracción (el dolor). Estamos en el mundo poético derivado de Petrarca y no en el de la nueva sensibilidad representada por Rousseau.

9.4.5. *A Jovino: el melancólico*

El otro poema que debemos examinar detenidamente es la elegía moral II de Meléndez, titulada *A Jovino: el melancólico*, enviada a Jovellanos en junio de 1794, ejemplo excelente de la relación entre la sensibilidad y los sentidos. Comienza evocando los conocidos temas de la noche y la soledad:

Cuando la sombra fúnebre y el luto / de la lóbrega noche el mundo envuel-
ven / en silencio y horror, cuando en tranquilo / reposo los mortales las delicias
/ gustan de un blando saludable sueño, / tu amigo solo, en lágrimas bañado, /
vela, Jovino, y al dudoso brillo / de una cansada luz en tristes ayes / contigo ali-
via su dolor profundo (vv. 1-9).

El «dudoso brillo de una cansada luz» recuerda la «luz dudosa» del romance *La tarde* y el verso gongorino antes citado. El poeta, solo, alivia su dolor contán-
doselo a su amigo ausente; es decir, la contemplación misma del sufrimiento que
constituye el poema es fuente de una consolación que, como veremos, ya no
puede derivarse de los sentidos corporales. La esencia del poema es el contraste
entre un pasado feliz y el presente doloroso. Antes, dice el poeta, las impresiones
visuales y auditivas de la naturaleza y de la vida del campo inundaron su espíritu
de alegría; la luz del sol y la belleza melancólica de la noche «jamás fueran / vistas
de mí sin bendecir humilde / la mano liberal que omnipotente / de sí tan rica
muestra hacernos sabe. / Jamás lo fueran sin sentir batiendo / mi corazón en celes-
tial zozobra» (vv. 92-117).

Ahora, en cambio, la percepción de la naturaleza queda interrumpida, dis-
torsionada, por el dolor que habita en su interior:

Doquiera vuelvo los nublados ojos / nada miro, nada hallo que me cause /
sino agudo olor o tedio amargo. / Naturaleza en su hermosura varia / parece
que a mi vista en luto triste / se envuelve umbría y que, sus leyes rotas, / todo
se precipita al caos antiguo. / Sí, amigo, sí: mi espíritu insensible / del vivaz
gozo a la impresión süave, / todo lo anubla en su tristeza oscura, / materia en
todo a más dolor hallando / y a este fastidio universal que encuentra / en todo
el corazón perenne causa (vv. 36-48).

Palabras como *insensible* e *impresiones* nos recuerdan la filosofía sensua-
lista. Los sentidos no funcionan normalmente para llevar al alma las impre-
siones del mundo exterior. Al contrario, la tristeza del *yo* se proyecta hacia
fuera, la luz se vuelve oscuridad, el orden se vuelve caos. Un *fastidio univer-
sal*, un *tædium vite*, nace del corazón y proyectándose fuera encuentra por
dondequiera motivo para más dolor (Sebold, 1968b, ve en el *fastidio uni-
versal* de Meléndez el término español para el *Weltschmerz* romántico). Exte-
rior e interior se refuerzan en un círculo vicioso de sufrimiento. Como el
Jovino de la *Epístola del Paular*, el poeta huye la luz del sol y el canto de
las aves:

La rubia aurora entre rosadas nubes / plácida asoma su risueña frente, / lla-
mando al día; y desvelado me oye / su luz molesta maldecir los trinos / con
que las dulces aves la alborean, / turbando mis lamentos importunos. / El sol,
velando en centellantes fuegos / su inaccesible majestad, preside / cual rey al
universo, esclarecido / de un mar de luz que de su trono corre. / Yo empero
huyendo de él, sin cesar llamo / la negra noche, y a sus brillos cierro / mis la-
grimosos fatigados ojos. / La noche melancólica al fin llega, / tanto anhelada: a
lloro más ardiente, / a más gemidos su quietud me irrita. / Busco angustiado el

sueño: de mí huye / despavorido; y en vigilia odiosa / me ve desfallecer un nuevo día, / por él clamando detestar la noche (vv. 49-68).

Es explícito el no funcionamiento del aparato sensorial: «Así huyendo de todos, sin destino, / perdido, extraviado, con pie incierto, / sin seso corro estos medrosos valles, / ciego, insensible a las bellezas que ora / al ánimo doquiera reflexivo / natura ofrece en su estación más rica» (vv. 86-91). También queda impedido el funcionamiento de la razón: en el poeta infeliz «su hórrido trono alzó la oscura / melancolía, y su mansión hicieran / las penas veladoras, los gemidos, / la agonía, el pesar, la queja amarga, / y cuanto monstruo en su delirio infausto / la azorada razón abortar puede» (vv. 125-130). Como consecuencia pide la ayuda de su amigo: «Extiende a mí la compasiva mano, / y tu alto imperio a domeñar me enseñe / la rebelde razón; en mis austeros / deberes me asegura en la escabrosa / difícil senda que temblando sigo» (vv. 152-156).

¿Cuál es aquí la función de la razón? Los versos nos recuerdan el Capricho 43 de Goya con su leyenda «El sueño de la razón produce monstruos» (véase Helman, 1963, págs. 174-177). La palabra *sueño* es ambigua en Goya: la razón, ¿produce monstruos porque está dormida, inactiva, o porque funciona de manera incontrolada, como en un sueño o una pesadilla? En los versos de Meléndez, se trata de una razón no inactiva sino hiperactiva, una razón delirante que aborta monstruos, una razón rebelde que debe ser sujeta. ¿Cuál fue la causa específica del sufrimiento del poeta? Si no se trata de una ficción podría pensarse en una crisis religiosa; pero sea cual fuere la causa, el resultado se presenta como un dolor generalizado en *fastidio universal*.

Ante este dolor, el deseo del poeta es el aniquilamiento: «¡Ay! ¿Dónde alivio encontraré a mis penas? / ¿Quién pondrá fin a mis extremas ansias, / o me dará que en el sepulcro goce / de un reposo y olvido sempiternos?» (vv. 72-75).

La única fuente de consolación para el dolor, ya lo hemos visto, es el amigo, a quien dirige el poeta palabras de resonancias religiosas:

Tú solo a un triste, / leal, confidente en su miseria extrema, / eres salud y suspirado puerto. / En tu fiel seno, de bondad dechado, / mis infelices lágrimas se vierten, / y mis querellas sin temor; piadoso / las oye, y mezcla con mi llanto el tuyo. / Ten lástima de mí: tú solo existes, / tú solo para mí en el universo (vv. 27-35).

Estilísticamente, la elegía tiene parecidos con *La partida*. Emplea endecasílabos sueltos, y la tercera parte de ellos son exclamaciones, interrogaciones o mandatos. Hay buen número de versos encabalgados, entre el 10 y el 20 por 100 del total; hay relativamente menos pausas que en el poema anterior, pero se nota el mismo esfuerzo por remedar un lenguaje balbuciente, el cual se manifiesta, por ejemplo, en añadir detalles como para precisar y matizar lo dicho, como si el primer elemento hubiese brotado espontáneamente sin previa elaboración racional: «¡Oh si del vivo, del letal veneno / que en silencio le abrasa, los horrores, / la fuerza conocieses!» (vv. 24-26).

Además, la estructura normalmente bímembre del endecasílabo desaparece en un cuarto aproximadamente de estos versos. Gracias a las sinalefas, en un

verso como «El sol, velando en centellantes fuegos» sólo cabría una cesura si admitiéramos la cesura después de la sílaba segunda, lo que en realidad equivale a no tener cesura. Si añadimos los versos que habría que dividir después de la sílaba tercera, el total de los versos sin cesura o con una estructura extremadamente desequilibrada llega a la mitad del total, aproximadamente. No hay en este poema la vacilación en cuanto a destinatario que vimos en *La partida*; el tono oscila entre lo optimista y lo pesimista, según se trate del pasado feliz o del presente dolorido. También es algo menor en este poema la variedad rítmica. Como poesía «de proceso psíquico», pues, *El melancólico* no tiene el valor ejemplar de *La partida*; pero sí lo tiene como formulación de la relación angustiada entre sensibilidad y sentidos. Según Ángel del Río (1963, pág. 103) lo más revolucionario que tenía el Romanticismo europeo era «la nueva concepción naturalista y panteísta de la vida, el lirismo sentimental profundo y la rebeldía del individuo frente a toda realidad externa; la subjetividad de raíces metafísicas con el imperio lírico del “yo” y el entronizamiento de la sensación como materia del arte».

Todo esto parece que podemos verlo en el poema de Meléndez, cuarenta años antes del estreno de *Don Álvaro*. Si como dice Rinaldo Froldi, el *pathos* en Meléndez, a diferencia del *pathos* irracional de los románticos, sigue controlado por la razón (1967, pág. 137), este poema parece ser una excepción, ya que lo patético aquí es que la razón misma se ha rebelado contra la voluntad del poeta. Pero el «melancólico» de Meléndez, en vez de rebelarse definitivamente, como el personaje de Rivas o el Espronceda de *El diablo mundo*, desea volver a «dominear [...] la rebelde razón», y «su corazón por la virtud suspira».

9.5

Nicasio Álvarez de Cienfuegos

9.5.1. Sensibilidad y naturaleza

Quizá culmine la poesía de la sensibilidad en Nicasio Álvarez de Cienfuegos, nacido en Madrid de familia asturiana el 14 de diciembre de 1764 (Cano, 1969). A partir de 1782 Cienfuegos pasó unos cinco años en Salamanca como discípulo y amigo de Meléndez, ocho años mayor que él; y allí empezó a escribir poesía. En 1787 se trasladó a Madrid, donde a los dos años pudo entrar al servicio del Gobierno como abogado de los Reales Consejos. Entre sus amigos se destacó Manuel José Quintana, con quien compartía la pasión poética y las ideas ilustradas de un liberalismo avanzado. Aunque se frustraron algunos de sus primeros proyectos literarios, Cienfuegos obtuvo éxitos de consideración: fue socio de la Sociedad Económica de Madrid, publicó en 1798 un tomo de poesías y teatro, y en 1799 fue elegido académico honorario, y luego supernumerario, de la Real Española. Entró en la Secreta-

ría de Estado y trabajó en la dirección de dos publicaciones oficiales, la *Gaceta de Madrid* y *El Mercurio de España*. El 2 de mayo de 1808 fue aprobado su ingreso en la Orden de Carlos III; pero ese mismo día empezaron las dificultades que habían de acabar con la vida del poeta, enfermo ya, probablemente de tuberculosis. Antes que ceder a la presión de las autoridades francesas sobre la *Gaceta*, Cienfuegos dimitió de sus cargos en la Secretaría de Estado. Por haberse negado a colaborar con el Gobierno del rey José fue detenido y llevado como rehén a Orthez, en el sur de Francia, donde murió el 30 de junio de 1809, a los cuarenta y cuatro años.

Los poemas más importantes de Cienfuegos emplean el endecasílabo, a veces suelto, otras en forma de silvas endecasílabas, o en combinación con el heptasílabo. Sus temas recuerdan los de Meléndez; hay menos variedad, cosa comprensible en vista de la menor extensión de la obra de Cienfuegos, pero no menos intensidad. Muchas de estas poesías expresan una exacerbada hambre de amor y un alto grado de conciencia sentimental, como es el caso de estos versos:

¡Adiós, oh mi feliz melancolía, / que ahora de mis ojos arrancando / este
llanto que vierto, en vivas llamas / mi corazón anegas, y le inflamas / en el vol-
cán de amor que me devora! (vv. 14-18).

Exhiben también un nuevo grado de subjetivismo. En las poesías de Meléndez, por ejemplo, la «voz poética» y el seudónimo, *Batilo*, pueden coincidir o no con el Meléndez de carne y hueso; en las de Cienfuegos el poeta aparece con su nombre real, Nicasio, y lo mismo ocurre con sus amigos: el «caro Fernández», el «dulce Ramón», Lorenza y Quero sustituyen a los Fabios y las Filis de la poesía típica del setecientos. Según José Luis Cano, Cienfuegos es «uno de los poetas que con más frecuencia acude [*sic*] a ese recurso» de la «autonomiación» (1969, pág. 116 n. 10). Pude argüirse que si *Batilo* no es Meléndez, tampoco el «Nicasio» de un poema es el Nicasio de carne y hueso, y que nada nos garantiza la correspondencia de ideas y sentimientos entre uno y otro; pero el empleo de los nombres verdaderos sugiere un deseo de borrar la frontera entre el mundo real y el poético, de permitir que la experiencia vivida se vuelque directamente en el poema. Es un paso más en el camino por el que estilísticamente van Jovellanos en la elegía *A la ausencia de Marina* y Meléndez en *La partida* y *El melancólico*. Por este camino se llega a *El diablo mundo* de Espronceda, donde la relación entre vida y poesía llega a ser tema de la poesía misma (Polt, 1985b).

Uno de los temas principales de Cienfuegos es la amistad, cuya importancia y cuya filiación con la poesía de Meléndez, Jovellanos y Cadalso ha señalado Cano (1969, pág. 121 n. 12; 1955). Según la epístola *A un amigo que dudaba de mi amistad...*, el hombre «desamorado», el que no sienta la pasión de la amistad (porque pasión es ésta en los versos de Cienfuegos) se verá aislado y oír la voz del remordimiento:

Hombre de execración, tú que infelice / tu interés del ajeno separando / lan-
zaste de tu pecho empedernido / el benéfico amor, recibe ahora / el justo ga-

lardón que has merecido. / Vive insensible; por deidad adora / a tu aislado interés: jamás tu pecho / responda al ¡ay! de tu doliente hermano, / y sé tú solo tu universo entero: / mas vive solo; tu interior tirano / sus calabozos lóbregos abriendo / te dé eterna prisión, donde tu oído / sólo escuche el horror de mi alarido. / Jamás por ti la compasión fecunda / abra las fuentes de su dulce llanto; / espantado el amor nunca te infunda / de su aliento vital el tierno encanto; / ni la amistad te halague complaciente, / ni el gozo bienhechor ría en tu frente (vv. 46-64).

El amor, dice el poeta, es el principio organizador del universo:

Natura entera / del caos en el túbulo yacía / cuando sonó una voz, que «amor» decía, / «amor; yo soy unión, la unión es vida, / la desunión es caos, muerte, nada; / sea, sea la unión». En el instante / el orden se alza por la vez primera.

¡Oh amigo! ¡oh Muriel! Cuanto es criado / es hijo del amor: toda belleza, / todo bien es amor; Naturaleza / es amor, y no más. Los negros males / son desunión, son restos infernales / del caos antiguo; Amor los aborrece. / ¡Ah!, triunfe, triunfe Amor, ¡pueda algún día / el terco error y la ignorancia hollando, / traer los hombres a su dulce mando, / la tierra en paraíso convirtiendo! / ¡Pueda, los corazones encendiendo / en caridad, llenar a los mortales / de este mar de placer que ahora inunda / mi pecho electrizado en sus amores! / ¡Oh Muriel! ¡Oh, amigos bienhechores! / ¡Oh, Nicasio feliz! ¡Eternamente / me hará vuestro cariño venturoso! / Que la pobreza, el deshonor odioso, / cruel dolor, ignominiosa muerte / me acometan; en medio del tormento / bendeciré con lágrimas mi suerte; / soy feliz, soy feliz, diré contento, / amé, me amaron, me amarán por siempre (vv. 105-111, 204-226).

Notemos la tendencia hacia el encabalgamiento en el principio del segundo trozo citado, las exclamaciones, el empleo de nombres propios (Nicasio, Muriel) y cierta osadía léxica («mi pecho electrizado en sus amores»). En los versos finales de *El otoño* imagina el poeta su propia muerte, su entierro en medio de la naturaleza y el dolor de sus amigos.

¡Oh mis amigos! Cuando yazca helado / de mi arroyo querido en la ribera, / un sepulcro me alzado, de sombra fría / de cipreses y adelfas rodeado. / Amadme siempre; y cuando otoño muera, / mis cenizas con lágrimas regando, / decid Nicasio; y repetid clamando: / *hombre tierno y amigo afectuoso, / fue su otoño en nosotros delicioso.*

Los versos recuerdan los que concluyen la *Elegía a las Musas* de Leandro Fernández de Moratín; pero donde éste, tal vez también algo sensible, desea ser lamentado por las Musas, Cienfuegos espera vivir en el afecto de los amigos.

El afecto, el amor entre amigos es para Cienfuegos la fuente de la virtud, y ésta a su vez la de la felicidad: «No hay ventura / sin virtud, ni virtud sin la ternura / y la unión amistosa.»

La relación de estos temas con la naturaleza se ve en las estancias de *La pri-*

mavera, donde el contacto con la naturaleza se establece a través de los sentidos y despierta la sensibilidad del poeta:

... ¡Oh, cantar del ruiseñor doliente / que amor, amor, en el silencio triste /
clama del bosque! En vano se resiste / el alma a su impresión; mi rostro
siente / de los ojos saltando / mis lágrimas ardientes ir bajando (vv. 91-96).

La palabra *impresión* se refiere a la percepción sensorial; ésta produce un sentimiento que se expresa por medio del llanto. En medio de la naturaleza primaveral en que todo es amor, el poeta está solo.

Pasa a denostar la desigualdad entre los hombres y cantar las alabanzas de «Helvecia [...], región donde natura / para todos igual, ríe gozosa / con sus hijos tranquilos y contentos» (vv. 181-183). Se imagina a sí mismo emigrado allí, donde «rustiquecido / con mano indiestra de robustas ramas / una humilde cabaña entretejiera» (vv. 206-208); y una vez establecido y casado con la hija de un labrador:

¡Cuál amaría a mi inocente esposa! / *Esposa, esposa*, en mi querer insano, /
clamaría doquiera, / y el eco mis amores repitiera. / ¡Oh, cuántas veces mi
querido dueño, / de nuestro amor el fruto sustentando, / a mis surcos viniera y
blandamente / el tierno hijito, entre la paz del sueño, / ofreciera a mi vista,
provocando / mi beso paternal! Su calma frente / besaría bañándola en mi
llanto, / y a su madre después con tiernos lazos / estrechara mil veces en mis
brazos; / y la besara en inefable encanto / y otra vez la abrazara, / y más que
nunca mi labor amara (vv. 237-252).

Ya se imagina el poeta contando su vida a sus nuevos vecinos:

¡Ah!, que al oírme con llorar doliente / bendecirán la rústica pobreza / de su
amable virtud, y a mí estrechados / me amarán más y más, y más ardiente /
crecerá en su cariño mi ternura, / y... ¿por qué me engañáis, sueños amados /
de la imaginación? ¿dónde, perdido, / me llevan, oh virtud, tus ilusiones? / No;
jamás de mis Alpes las ficciones / realizadas veré, no; desquerido / sin hijos,
sin esposa, / jamás será mi primavera hermosa (vv. 265-276).

El poema atestigua la influencia de los suizos Rousseau y Gessner (Cano, 1969, pág. 108 n. 8); nada más semejante a los idilios sentimentales de éste que la combinación temática de la igualdad humana, la vida sencilla, la virtud, el amor entre esposos y el paternal. Los mismos temas los hemos visto en la poesía de Meléndez; pero lo que allí es imaginación complacida, aquí es un sueño que inmediatamente se declara imposible. Los poemas de Meléndez evocan un ideal; el de Cienfuegos no sólo evoca ese ideal sino que también dice que lo evoca, y que lo evoca en vano. El proceso psíquico de esta evocación aparece en el poema, interrumpido en los versos finales: «y... ¿por qué me engañáis, sueños amados / de la imaginación?».

El título de *Mi paseo solitario de primavera* (*Ibíd.*, págs. 116-120) nos recuerda las *Rêveries d'un promeneur solitaire* de Rousseau, prosa autobiográfica

sentimental. El poema de Cienfuegos es una epístola en endecasílabos sueltos en que el poeta se presenta en el campo, donde «siempre herido de amorosa llama, / busco la soledad, y en su silencio / sin esperanza mi dolor exhalo» (vv. 5-7). Tendido sobre la yerba, «a la sombra dulce / de una nube feliz que marcha lenta / con menudo llover regando el suelo, / late mi corazón, cae y se clava / en el pecho mi lánguida cabeza, / y por mis ojos violento rompe / el fuego abrasador que me devora. / Todo desapareció: ya nada veo / ni siento sino a mí...» (vv. 9-17).

La conmoción sin causa inmediata y el llanto son indicios de una sensibilidad que domina las sensaciones y aísla al poeta de la naturaleza que lo rodea. En seguida se imagina amores con «una hermosa virtud», Clarisa, nombre de la heroína de *Clarissa*, novela sentimental de Samuel Richardson, autor especialmente admirado por Cienfuegos, según vimos al hablar de las influencias extranjeras en la poesía de la sensibilidad. La declaración amorosa se produce entre lágrimas:

Ella suspira, y con silencio amante / jura en su corazón mi amor eterno: / y llora y lloro, y en su faz hermosa / el labio imprimo, y donde toca ardiente / su encendido color blanquea en torno... / Tente, tente, ilusión... Cayó la venda / que me hacía feliz: un cefirillo / de repente voló, y al son del ala / voló también mi error idolatrado. / Torno, ¡mísero!, en mí, y hállome solo, / llena el alma de amor y desamado / entre las flores que el Abril despliega, / y allá sobre un Amor lejos oyendo / del primer ruiñón el nuevo canto. / ¡Oh mil veces feliz, pájaro amante, / que naces, amas, y en amando mueres! / Ésta es la ley que, para ser dichosos, / dictó a los seres maternal natura. / ¡Vivificante ley! El hombre insano, / el hombre solo en su razón perdido / olvida tu dulzor, y es infelice (vv. 30-50).

Además de los torrentes lacrimosos notemos cómo la sensación producida por el viento interrumpe la fantasía. El cefirillo con sus alas es un pequeño elemento mitológico, pero el efecto que produce tiene relación con lo que vimos en *La partida* de Meléndez Valdés, con la poesía de proceso psíquico. La escena fantástica viene narrada en tiempo presente; y aunque *cayó*, *voló* y *hacía* son verbos en pasado, luego sigue el poeta otra vez en el presente, colocando directamente ante nosotros el proceso mental.

Notemos también la visión de la naturaleza como fuente de felicidad. El instinto del animal, «vivificante ley», es mejor guía hacia la felicidad que la razón del hombre, que no hace sino extraviarlo. «Nublada su razón, murió en su pecho / el corazón», y el hombre se inventó ídolos. En vez de obedecer la ley universal del amor, «amó, mas no a su hermano, / sino a los monstruos que crió su idea»: el honor, el oro, la ambición, el placer y la sed de la fama (vv. 63-78). La razón engendradora de monstruos nos recuerda una vez más el capricho de Goya, como también *El melancólico* de Meléndez. A lo racional y lo reflexivo prefiere el poeta lo natural, lo espontáneo; y lo natural lo relaciona con el sentimiento. La misma naturaleza, ya lo vimos arriba, la concibe Cienfuegos en términos de sentimiento: «es amor, y no más». A nivel estilístico, esta preferencia se expresa con frecuencia en un lenguaje exclamatorio, entrecortado, y por medio de la poesía de proceso psíquico, en que los sentimientos parecen sucederse espontáneamente sin someterse a ordenamiento racional.

En *Mi paseo solitario de primavera* este proceso pronto lleva al poeta a una nueva fantasía de amor conyugal y familiar:

¡Salve, tierra de amor! Mil veces salve, / madre de la virtud! Al fin mis ansias / en tí se saciarán, y el pecho mío / en tus amores hallará reposo. / El vivir será amar, y dondequiera / Clarisa me dará tu amable suelo. / Eterno amante de una tierna esposa, / el universo reirá en el gozo / de nuestra dulce unión, y nuestros hijos / su gozo crecerán con sus virtudes. / ¡Hijos queridos, delicioso fruto / de un virtuoso amor! Seréis dichosos / en la dicha común, y en cada humano / un padre encontraréis y un tierno amigo, / y allí... Pero mi faz mojó la lluvia. / ¿Adónde está, qué fue mi imaginada / felicidad? De la encantada magia / de mi país de amor vuelvo a esta tierra / de soledad, de desamor y llanto (vv. 113-131).

El ensueño idílico es el mismo que en *La primavera*, pero de nuevo lo interrumpe la sensación: «Pero mi faz mojó la lluvia.» El poema concluye con una invocación a los amigos.

La naturaleza, la virtud y la amistad quedan vinculadas en *Mi paseo solitario de primavera*. La naturaleza es esencialmente virtuosa; la virtud consiste en lo natural, lo instintivo; y la amistad es el fruto y la imagen de la virtud, «imagen santa / de este mundo ideal de la inocencia» (vv. 135-136).

Las oraciones que forman el poema suelen ser largas; pero las cláusulas que introducen el tema de Clarisa son más bien breves y agitadas, lo que se refleja en el encabalgamiento, frecuente de todos modos:

Ya me finge la mente enamorado / de una hermosa virtud: ante mis ojos / está Clarisa; el corazón palpita / a su presencia; tímido no puede / el labio hablarla (vv. 24-28).

La ausencia de tropos llamativos contribuye al realismo del lenguaje, un lenguaje que se propone imitar el espontáneo de los sentimientos.

Esta imitación caracteriza también la silva endecasílabo *Un amante al partir su amada*, que como *La partida* de Meléndez abunda en exclamaciones, en interrogaciones, en encabalgamientos y en cambios de interlocutor y de sentimientos, vacilando entre la desconfianza y la confianza. Para Cano, ésta es una poesía «de signo ya enteramente romántico» (1969, pág. 17). Habla en tiempo presente y se propone reflejar el proceso mental del amante. El realismo de expresión se extiende al tema ya familiar del coche, con su zagal que «chasquea» el «látigo estallante» y con el sonido de «los ruidosos cascabeles / y las esquilas» (vv. 7-9). Sobre este tema vuelve Cienfuegos en *En la ausencia de Cloe*, otra vez con motivos que ya conocemos por los versos de Jovellanos y de Meléndez:

¡Astro de maldición!, huye, apresura / tu giro de dolor; cae, y en tu ocaso / también mi vida para siempre caiga. / ¡Puedan los rayos de tu nuevo oriente / en el féretro hallar mis yertos ojos / cerrados a tu luz, cayendo en torno / el llanto de mi madre y mis amigos! / ¡Gocen, ¡ay!, gocen de tu hermosa lumbré / los que impacientes con la noche anhelan / por tu presencia, y a la aurora

llaman! / La aurora los oirá, y ellos felices / serán de nuevo al rosear la aurora.
/ Mas yo, ¡infeliz!, que, de mi Cloe lejos, / no puedo ver su idolatrado rostro /
¿qué es el sol para mí?... (vv. 28-42).

Abundancia de exclamaciones y de preguntas; tendencia hacia el encabalgamiento («ojos / cerrados», «anhelan / por tu presencia», «felices / serán»): es el lenguaje agitado el que predomina en estas composiciones; pero en medio de lo convencional hay también una nota muy personal: la referencia a la madre, con omisión del padre, refleja la verdadera situación de Cienfuegos, huérfano de padre desde la infancia.

Para mostrar que no es el tema de la separación en sí lo que constituye la novedad de tales poemas, citemos una estrofa de *La despedida* del mismo Cienfuegos:

En soledad y luto, / ya lejos de mi amante, / doquier veré delante / su sombra
y mi temor. / Cual si mi voz oyera, / con suspirar doliente / preguntaré a mi
ausente: / ¿Olvidarás mi amor? (vv. 25-32).

Los motivos tienen algún parentesco, pero el efecto es distinto. El metro corto, la falta de encabalgamientos, la octavilla aguda, de origen italiano y asociada con varias canciones populares de Metastasio, y la repetición, algo modulada, del verso final como estribillo en todas las estrofas del poema, producen una impresión de artificialidad y de juego que pertenece más bien a la modalidad rococó de la poesía setecentista. Aquí se trata de imponer el orden del arte en la expresión del sentimiento natural; los poemas que venimos examinando, igualmente artificiales en el sentido de ser productos de decisiones deliberadas por parte del poeta, intentan crear el efecto de la expresión espontánea y natural del sentimiento.

9.5.2. Los temas sepulcrales y sociales

El tedio vital y el gusto por la melancolía y las lágrimas desembocan a veces en el tema del sepulcro. La muerte y la tumba son, por supuesto, temas viejísimo; recordemos, sin ir más lejos, varios sonetos de Góngora, entre ellos la célebre *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco* («Esta en forma elegante, oh peregrino»). En los años setenta del siglo XVIII concluye Jovellanos su oda *En la muerte de doña Engracia Olavide* dictando un epitafio para «la tumba fría» de la difunta (1984, I, pág. 84); pero lo que de veras fomentó la popularidad de estos temas fue las *Noches* de Young, en la tercera de las cuales se cuenta el entierro nocturno y secreto de Narcisa. Aunque este episodio es de importancia secundaria en la obra de Young, llamó muy especialmente la atención de los lectores europeos, para quienes el inglés fue el poeta sepulcral por excelencia; modificado y ampliado con abundancia de detalles macabros, el entierro secreto de una hija, convertido en desentierro de una amante, llega a ser en 1771 el asunto central de las *Noches lúgubres* de Cadalso. En el siglo XIX el tema sepulcral había de encantar a los románticos (véase, por ejemplo, *La vio-*

leta de Enrique Gil y Carrasco), para acabar satirizado por Galdós en el primer capítulo de su novela *La de Bringas*.

En los versos de Cienfuegos lo sepulcral aparece repetidamente. El romance *El túmulo* presenta «un solitario sepulcro / sombreado de cipreses», sepultura de una pareja que llegó a vieja amándose aún y que sirve de ejemplo para el poeta y su Filis. En *A un amigo, en la muerte de un hermano* se insiste sobre lo macabro («ese cadáver, para siempre inmóvil, / que fue tu hermano», vv. 4-5). La tumba aparece aquí primero como fin de lo humano:

La losa cae sobre el voraz sepulcro / y cae la eternidad, y en vano, en vano / al
que en su abismo se perdió le llaman / de acá las voces del mortal doliente
(vv. 30-33).

Sin embargo, el poeta, insistiendo en los sufrimientos que comporta la vida del hombre, acaba cambiando la valoración del sepulcro:

¡Oh muerte, muerte! / ¡Oh sepulcro feliz! ¡Afortunados / mil y mil veces los
que allí en reposo / terminaron los males! (vv. 95-98).

Semejante desarrollo lo vemos en *La escuela del sepulcro*, donde el poeta comienza también insistiendo en los aspectos tristes y macabros de la muerte:

El bronco son que tus oídos hiere / es la trompeta de la muerte, el doble / de
la campana que terrible dice: / fue, fue tu amiga (vv. 19-22).

Ésta ya no es sino «cadáver yerto, / en estrecho ataúd aprisionado», cuya «espan- table palidez» es alumbrada por «tristes antorchas» (vv. 31-42); y el poeta apostrofa a la muerte y al sepulcro que como en *A un amigo*... la representa metonímicamente:

... ¡Oh muerte impía! / ¡Oh sepulcro voraz!, en ti los seres / deshechos caen; en
ti generaciones / sobre generaciones se amontonan, / en ti la vida sin cesar se
estrella; / y de tu abismo en la espantosa margen / el tiempo destructor está sa-
ñudo / arrojando los siglos despeñados (vv. 82-89).

Otra vez, sin embargo, la tumba cambia de signo: sólo en ella descansa el hombre de sus ambiciones y sus tormentos (vv. 206-210).

El tema se vuelve más subjetivo en dos de las composiciones de Cienfuegos ya comentadas, que concluyen con la evocación de la propia muerte: en *Mi paseo solitario de primavera* acaba el poeta imaginándose en «la eterna noche», y en *El otoño* se ve ya en el sepulcro junto a un arroyo, «de sombra fría / de cipreses y adelfas rodeado».

La confluencia de la ideología ilustrada y el estilo sensible se ve en la oda de Cienfuegos *En alabanza de un carpintero llamado Alfonso*. El poema parte de una distinción moral entre las clases sociales: el noble y el rico representan la opresión y el crimen, mientras que el menestral encarna la virtud. El Alfonso de

Cienfuegos —notemos el nombre ordinario en vez de la onomástica helenizante de los Amintas, Damones, etc.— es buen hijo, buen esposo, buen padre; en efecto, «es el hombre de bien» (v. 161), el hombre virtuoso, y sufre con paciencia ejemplar las injusticias que le inflige una sociedad corrompida. Los versos que le dedica Cienfuegos abundan, una vez más, en exclamaciones, preguntas e imperativos, y no falta la escena de muerte:

Yo le vi... yo le vi... ¡Funesto día! / Para siempre le vi... Pálida muerte / volaba en torno de él. ¡Infortunado!, / que el penúltimo sol entonces veía. / Jamás, jamás, su enfurecida suerte / ostentó más rigor. Desfigurado, / con furibundo acento / me demandó su postrimer sustento (vv. 209-216).

Son versos que recuerdan una de las elegías de Meléndez a la muerte de su hermano, escrita a fines de los años setenta, poema a su vez deudor de Young, en la que leemos:

Paréceme ora ver como vi en ella / la desmayada imagen de mi hermano, / de mi adorado hermano, ya en el punto / de la acerba agonía y sus pavores, / extendido en el lecho, congojoso, / desfigurado, consumido y yerto / de sombra fría y de sudor de muerte, / y los ojos ya turbios y caídos, / mirando en confusión a todas partes, / diciendo adiós al mundo [...] (vv. 9-19).

En los versos de distintos poetas hemos visto coches, látigos, ruedas y hasta mulas, animales ajenos al mundo poético tal como se entendía a partir del Renacimiento; y en algunas poesías de Meléndez aparecen instrumentos humildes, verbigracia el biello. Cienfuegos introduce en su poema los nombres de instrumentos de carpintería que contrapone metonímicamente a los instrumentos de opresión:

¿Pueden honrar al apolíneo canto / cetro, toisón y espada matadora, / insignias viles de opresión impía? / ¿Y de virtud el distintivo santo, / el tranquilo formón, la bienhechora / gubia su infame deshonor sería? (vv. 57-62).

La oda a Alfonso no se imprimió en vida de Cienfuegos, y todavía en el siglo XIX la consideró subversiva Menéndez Pelayo (Cano, 1969, pág. 37). Son duras sus invectivas contra los poderosos; pero advierte José Luis Cano que «sería un error considerar a Cienfuegos como un ideólogo. Era todo lo contrario: un sentimental que obraba movido por su corazón apasionado y tierno, por su ardiente amor a la humanidad y a su país» (*Ibid.*, pág. 85). Sin negar ni la realidad de una escandalosa desigualdad social ni la probable sinceridad de la indignación del poeta, con la perspectiva de hoy podemos ver en sus versos la infancia del mito socialista de la superioridad moral del obrero, mito que termina reemplazando el ya milenarismo de la superioridad moral del rústico y señaladamente del pastor.

Nuestro estudio de la poesía de Cienfuegos sería incompleto sin algún comentario sobre su léxico, que en vida suya y en la época inmediatamente posterior fue objeto de críticas y burlas, como las de Leandro Moratín en su epístola *A Andrés*. Si de una parte introdujo en sus versos términos técnicos industriales

(*escoplo, formón*) y palabras procedentes de la realidad cotidiana (*coche, látigo*), también ensanchó su vocabulario mediante la creación de palabras y expresiones nuevas y el empleo de las desusadas. Algunos ejemplos espigados al azar son: *umbrátil sueñecito, deslunada noche, abismo honditronante, rustiquecido, mano indiestra, desquerido, no exorable, estación brumal, octubre empampado, desamorado, deshermandad, mar incalmable de abisnias ondas, intornables días*. Son expresiones perfectamente comprensibles, pero atrevidas. Además gustó este poeta de emplear como adjetivo el participio presente (*abismo honditronante, eco retumbante*), en lo cual le había precedido Meléndez (Arce, 1981, pág. 459; Coughlin, 1988, págs. 57-60). Arce también señala «la normal ruptura de la relación de sentido existente en el sintagma nombre-adjetivo», con inversión de funciones: *hojoso verdor, selvoso frescor*, en vez de «hojas verdes», «fresca selva». Para Arce, «quizá podría afirmarse que, en contraste con el sentido lineal y macizo de la expresión neoclásica, hay aquí un intento pictórico de sustituir las cosas por la sustantivación de sus cualidades, intercambiando la relación normal entre el nombre y el adjetivo».

Crea Cienfuegos un lenguaje distintivo, personal, como también el empleo de los nombres, y señaladamente el del propio poeta, dan un sello personal, individualizador, a estos versos. Individualizador y además realista, en cuanto a los nombres; y este realismo, que hemos explicado como un intento de reproducir sin mediación el lenguaje de los sentimientos, se refleja en la escasez de la mitología en la poesía de Cienfuegos y en la imitación, en parte de ella, del proceso psíquico. Cienfuegos es, pues, el continuador de la línea que va de Jovellanos a Meléndez Valdés.

No encontramos en Cienfuegos la rebelión titánica de ciertos románticos ni el rechazo absoluto de la razón, pero en algunos de los versos que hemos examinado lo instintivo y sentimental priva sobre lo intelectual y racional, fuentes más bien de error y de sufrimiento. Ilustrado en sus ideas, tierno en sus sentimientos, innovador en su lenguaje, Cienfuegos demuestra cómo se combinan en la expresión la Ilustración y algo que para unos, como Cano y Sebold, es el Romanticismo (Krömer, 1968, pág. 212), para otros, el Prerromanticismo, y para otros más, sencillamente la sensibilidad de un ilustrado (Froldi, 1968, págs. 56-57; Mas, 1966, págs. 136-137).

9.6

Poetas entre dos siglos

9.6.1. Manuel José Quintana

Manuel José Quintana (1772-1857) nació en Madrid y cursó estudios de derecho en Salamanca, razón por la cual ha sido incluido en la llamada Escuela salmantina de fin de siglo. La Guerra de la Independencia lo llevó a la resistencia

antinapoleónica, y fue oficial mayor de la secretaría de la Junta Suprema Central. Al ser ésta disuelta para dar paso al Consejo de Regencia, Quintana obtuvo la Secretaría de la Interpretación de Lenguas y otros empleos, hasta que el golpe de Estado de 1814 lo recluyó en la ciudadela de Pamplona. Fue liberado al iniciarse el Trienio Liberal y volvió a caer en desgracia en 1823. Al morir Fernando VII, Quintana se convirtió en una gloria nacional, símbolo de los méritos y padecimientos del liberalismo español; fue nombrado prócer del reino y preceptor de Isabel II, de quien recibió en 1855 el honor de ser coronado como escritor insigne.

Ernest Mérimée, en un estudio clásico sobre el poeta (Mérimée, 1902), considera que en él podría comenzar la historia de la lírica española del XIX, y que su obra es «el auténtico enlace entre los dos siglos» (*op. cit.*, pág. 120). A Manuel José Quintana le unió estrecha amistad con Cienfuegos, con Jovellanos y Meléndez, amistad que ha dejado testimonio en sus versos. Con justicia se le puede considerar heredero de aquellas admiradas figuras en la poesía ilustrada y cívica, que es la que más le caracteriza para la posteridad. Pero no lo fue como poeta de la sensibilidad. Algunos ecos de ella sí los hay en sus versos, como en los de la *Dedicatoria* al conde de Floridablanca: «Los afectos y lágrimas que exprime / de los sensibles pechos la desgracia, / ¿a quién irán mejor que al hombre amable, / que con tanta ternura y complacencia / socorre y compadece al desvalido?» (vv. 1-5).

En *A Célida* (1795) el poeta se imagina declarando la pureza de su amor, después de lo cual

... a la frondosa / selva baja la noche, el sol apaga / sus rayos en el mar, tú te levantas, / y tierna y melancólica a andar vuelves; / yo tierno y melancólico te sigo, / embebido, extasiado en la ventura / de andar, de hablar, de respirar contigo. / Los céfiros entonces nos halagan / con su grato frescor, y de las ondas / sacan la frente las Nereidas bellas, / y nos saludan... (vv. 130-140).

El bosque, la escena vespertina, los sentimientos tiernos nos recuerdan poemas de Jovellanos o de Meléndez; pero rápidamente derivan los versos hacia la visión mitológica de la naturaleza. Más característicos de Quintana son los versos que siguen:

Hierve en tanto a mi vista el mar, y el viento / su seno agita y amenaza airado; / hierve también con él mi pensamiento, / y en rauda torbellino arrebatado, / vuelvo a ser de mis bárbaros pesares / a la antigua tormenta sacudido (vv. 146-151).

De 1797 es la epístola *A D. Nicasio Cienfuegos, convidándole a gozar del campo*, en la cual expresa Quintana su reacción ante la naturaleza:

¡Oh, cuántas veces, / cuántas, mirando las sociales vides / enlazarse a los olmos, y lozanas / entre los ramos de su verde apoyo / sus hojas ostentar y alegre fruto, / en dulce llanto se bañó mi pecho! / ¡Cuántas pavesas del incendio antiguo / plácidas se avivaron! Los suspiros, / las ansias tiernas, la inquietud

dichosa, / las delicias inmensas que algún día / me inundaron, ¡ay, Dios!, y acaso huyeron / para nunca volver, todas volaron, / todas a un tiempo con igual ternura / me asaltaron allí [...] (vv. 48-61).

Naturaleza y sentimientos van aquí juntos; el bosque y el «dulce llanto» son igualmente notas familiares. El mismo poema incluye un apóstrofe al «divino Gessner», guía del poeta en la apreciación sentimental de la naturaleza (vv. 192-217); pero este recuerdo, más que influencia, no produce aquí los resultados que en ciertas poesías de Meléndez, por ejemplo.

El gusto por lo violento y lo lúgubre, que aparece en varios poetas de fines del siglo XVIII y que puede relacionarse con autores como Young y Ossian, se manifiesta en la poesía de Quintana, incluso en la dedicada a temas ilustrados, como por ejemplo la lucha contra el fanatismo (Cattaneo, 1971, págs. 48, 49, 66-68). Se trata de producir una impresión emocional, pero sin las resonancias sentimentales que tienen estos elementos en Meléndez Valdés o en Jovellanos.

El tema sepulcral surge ya en el título de *El Panteón de El Escorial*, de 1805, en cuya primera parte leemos: «eterno silencio y mármol frío» (v. 43), «pálida luz de fósforo ligero» (v. 74), el «lívido cuello» del príncipe Carlos (v. 78). Pronto, sin embargo, los detalles espeluznantes ceden el paso al mensaje ideológico del poema, la denuncia de las ambiciones de los reyes de la casa de Austria.

El tema de la partida aparece en *A Fileno, consolándole en una ausencia* (1798), donde, después de animar a su amigo a llorar, declara el poeta:

Yo lloraré contigo; aún en mi oído / suenan los tristes dolorosos ayes / que al partirse tu bien al viento dabas; / te miro aún que, palpitante, opreso / del ongojoso afán, vuelves los ojos / al sitio mismo en que arrancar la viste / de la rápida rueda, que, sonando, / tu pecho aún más que el pavimento hería (vv. 15-22).

Los ayes, las palpitaciones y los ojos que buscan a la amada están todos en estos versos, pero en pequeña escala, y recordados y narrados con referencia al amigo, no experimentados por el poeta mismo. El coche con sus mulas o caballos, el zagal con su látigo, han quedado reducidos a la sinécdoque de «la rápida rueda», y el chirriar de las ruedas se ha convertido en el más inocuo «sonando». El tema está ahí, pero sin el realismo con que viene desarrollado en Jovellanos, Meléndez y Cienfuegos.

Al lenguaje agitado que vimos en los poetas estudiados antes pueden compararse algunos versos de *Ariadna* (1795), monólogo dramático puesto en boca de la heroína abandonada por Teseo. Notemos las pausas y los encabalgamientos de los versos siguientes:

Y muerte hallaré yo... Las ondas fieras / que senda amiga al seductor abrieron, / me la darán... ¡Qué horror! Un sudor frío / baña mi triste frente, y el cabello / se eriza... Sí... Las veo: / las furias del Averno me arrebatán / tras de sí a fenecer... Voy, desgraciada / víctima del amor... (vv. 92-99).

En general, Quintana es más sensible a la injusticia que a la desgracia, y en su poesía se encuentra con más frecuencia la indignación que la compasión y la

ternura. Su lira prefiere los temas públicos, por decirlo así: el progreso, la libertad, el destino de la Patria. Los trata con un léxico menos atrevido que el de Cienfuegos, pero con más aparato mitológico y retórico del que aparece en la poesía de la sensibilidad de éste o de Meléndez; y se caracteriza por la tendencia a elevar el tono (véase Cattaneo, 1971, págs. 51-58; Sebold, 1966). Emplea el endecasílabo suelto pero también con frecuencia la silva, cuya flexibilidad, combinada con el estilo grandilocuo, da a las grandes poesías de Quintana un sabor más pindárico que gessneriano. Pindárica es también la tendencia altisonante (Polt, 1985a); a diferencia de los poetas que introducen en sus versos elementos y vocablos de la realidad cotidiana, Quintana prefiere la alusión de resonancias clásicas o por lo menos la perífrasis veladora de lo ordinario. El ir a la guerra se convierte así en «tres veces / de Jano el templo abrimos, / y a la trompa de Marte aliento dimos»; y la vaca llega a ser la «esposa dócil del celoso toro». Quintana es un gran poeta, pero no es el poeta de la realidad diaria ni el de la sensibilidad.

La peculiaridad de la obra lírica de Quintana ha sido objeto de abundante reflexión entre los estudiosos de su obra. Dérozier, que ha dedicado a su vida y pensamiento el estudio más completo de los existentes (1968), considera que su inspiración no puede plantearse fuera del contexto de la Historia contemporánea de España y las opciones ideológicas alumbradas por la Revolución Francesa y la Guerra de Independencia (Dérozier, 1969). Cueto, Menéndez Pelayo y Mérimée recalcaron que el lirismo quintanesco se orienta preferentemente hacia la oda, vehículo de dos grandes temas (el patriotismo y el amor a la libertad) ante los cuales cualquier otro ha de considerarse secundario. Menéndez Pelayo relata que Quintana escribía sus odas en prosa antes de poetizarlas, y que éstas adoptan el esquema de la formulación inicial de una idea seguida de una glosa deductiva. El entusiasmo lírico de un poeta de estricta formación neoclásica (baste recordar su juvenil poema preceptivo *Las reglas del drama*) y de voz animada por preocupaciones discursivas e ideológicas queda en entredicho para la mayoría de sus lectores. El poema *Al mar*, por poner un ejemplo significativo, si bien contiene fragmentos propios de la estética de la Sublimidad («El horrendo huracán silba contigo. / ¿Qué muralla, qué abrigo / bastarán contra ti? Negras las olas / a manera de sierras se levantan / y en hondos tumbos y rabiosa espuma / su furia ostentan y mi pecho espantan», vv. 66-71), desemboca en un canto a Vasco de Gama, Colón y el capitán Cook («¡Gloria eterna a sus nombres! ¡Dadme rosas, / dadme lauro inmortal que adorne y ciña / sus frentes generosas», vv. 132-134) y en una invectiva contra la guerra naval. La fluida fusión entre pensamiento y lirismo que vertebraba los poemas filosóficos de Meléndez tiende a convertirse en colosalismo tribunicio en Quintana.

Pero a ello debemos también una revitalización de la poesía ilustrada con contenido ideológico más avanzado que el propiamente dieciochesco, como puede observarse en la condena de la superstición, el fanatismo y la tiranía en la juvenil (1790) *Epístola a Valerio*, en la visión crítica de la Historia de España en *El Panteón de El Escorial* y en *A la expedición española para propagar la vacuna en América*, en la consideración de la imprenta no como un mero avance técnico, sino como el vehículo difusor de la libertad de pensamiento, enemiga del «alcázar que al error fundaron / la estúpida ignorancia y tiranía», del «monstruo

inmundo y feo / que abortó el Dios del mal» (*A la invención de la imprenta*, vv. 71-76).

«Se ha dicho que Quintana —escribe Sebold (1966, recogido en 1989, pág. 297)— fue incapaz de poetizar los temas de la naturaleza, la mujer y el amor.» Para este crítico, lejos de tratarse de un defecto, el poeta «los convierte en nuevas ocasiones para que se exteriorice esa cordialísima preocupación suya que le hace querer ver reflejada en todo la grandeza espiritual del hombre». No es que Quintana sea incapaz de ver en la mujer un objeto de emoción poética, sino que prefiere ante todo a aquellas que valen como ejemplo de cualidades y facultades humanas admirables, y no sólo como causa de pasión y patético sentimentalismo amoroso: en la *Epístola a Valerio* se reprueba la servidumbre intelectual a Cupido y Venus tanto como en la de Jovellanos *a sus amigos salmantinos*.

El lector encontrará referencias a la obra de Quintana en los capítulos de esta obra donde se estudia la poesía ilustrada, la poesía extensa y el teatro. Debe igualmente señalarse su actividad como prosista y estudioso de la historia y la literatura españolas (*Vidas de españoles célebres*, *Poesías selectas castellanas*, *Cartas a Lord Holland*, prólogo al *Quijote* de 1797, *Informe sobre Instrucción Pública*, prólogo a las poesías de José Iglesias de la Casa en su edición de 1793) y su contribución al periodismo (*Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, *Semanario Patriótico*).

9.6.2. Alberto Lista

Alberto Lista (1775-1848) nació en Sevilla y fue el más notable miembro de la que se ha llamado Escuela sevillana de poetas y literatos. Sus biógrafos (véase Juretschke, 1951) han destacado la amplitud de sus horizontes intelectuales (literatura, teología, matemáticas —ciencia en la que alcanzó el grado de catedrático—, pedagogía en sus empresas de los colegios de San Mateo de Madrid y de San Felipe Neri de Cádiz) y la versatilidad de su pensamiento político en la época de trastornos y profundos cambios que le tocó vivir (militó en la resistencia contra Napoleón para ser luego «afrancesado», masón, católico liberal y colaborador de la *Gaceta de Bayona*, sin desdeñar la aproximación al régimen de Fernando VII o a las medidas de Mendizábal).

Para Cossío (1942, pág. 84), Lista merece más atención en sus actividades de crítico y preceptista que en la de poeta: «No fue un erudito profesional [...] pero fue hombre de muy varia lectura, retenedor de interesantes especies literarias, y seguramente el español de su tiempo que mejor conocía la literatura francesa, lo mismo la clásica que la contemporánea» (*Ibíd.*, pág. 102). El estudio de Cossío, aunque tiene en cuenta las *Lecciones de literatura española* pronunciadas en el Ateneo de Madrid en 1822 y 1836 y los *Ensayos literarios y críticos* de 1844, se centra en lo publicado en *El Censor* (1820-1822, 102 números), semanario regido por Lista junto a Sebastián de Miñano y José Gómez Hermosilla. Señala Cossío la atención de Lista a la crítica teatral y su consideración de la variedad de producciones dramáticas que le ofrecía la escena de su tiempo (teatro clásico español, tragedia y comedia neoclásica, traducciones, obra de los

dramaturgos populares del XVIII) desde el enfoque ilustrado del teatro como vehículo de educación popular, razón por la cual en dicha crítica trasluce la ideología más directamente expuesta en los artículos propiamente políticos o en la defensa del *Examen de los delitos de infidelidad a la patria* de Félix José Reinoso. Apunta también Cossío como bases de la estética de Lista una formación neoclásica ecléctica y una actitud ambivalente hacia el Romanticismo que no desentonan de su liberalismo templado y pactista ni de las exigencias de la época de transición en que hubo que desenvolverse. Las conclusiones de Cossío y las de Juretschke han sido recientemente completadas en un libro de Diego Martínez Torrón (1993) donde se repasa pormenorizadamente la labor periodística de Lista (*Mercurio de España, Semanario Patriótico, Espectador Sevillano, Gaceta de Sevilla, Gaceta de Bayona, Gaceta de Madrid, Estafeta de San Sebastián, La Estrella, Revista de Madrid, El Tiempo*) y se catalogan sus ideas literarias (págs. 336-453).

En su obra aparecen rastros de la modalidad sensible, como en el escenario terrorífico, el aislamiento del *yo* angustiado, que nos recuerda algunos versos de Meléndez, y el lenguaje entrecortado de *El sueño del infortunio*:

¡Qué horror! La fiera noche / ha triplicado el denegrido manto / de tinieblas sin fin. Huyó del cielo / el nocturno esplendor; no hay una estrella / que con su yerta amortiguada lumbré / hiera la oscuridad del firmamento. / Oscuridad, silencio, del destino / imágenes augustas. ¡Cuán terribles / acongojáis mi atormentado pecho! / ¡Cuán bien correspondéis a los latidos / de un mal herido corazón!... Ya brama / el Aquilón sañudo. / ya ruge en los lejanos horizontes / el trueno aterrador... La negra esfera / cárdeno rompe el precursor del rayo. / su efímero fulgor mezclando a veces / con la luz de esa lámpara sombría, / que a mis cansados ojos roba apenas / la densa oscuridad... Triste silencio / domina infausto esta mansión de llanto, / otro tiempo mansión de mi delicia, / trono del dulce amor... Yo solo velo, / solo; y ¿yo solo peno?... Todos duermen: / mas, ¡ay!, que no descansan... ¿Qué suspiro, / encendiendo los vientos a deshora, / hiere mi corazón?...

Incluso podríamos decir que Lista va más allá que sus modelos en cargar las tintas: *negra esfera, efímero fulgor, lámpara sombría, densa oscuridad, triste silencio*, y encima la acumulación de lo nocturno en los tres primeros versos, «La fiera noche ha triplicado el denegrido manto de tinieblas sin fin».

El romance *La cabaña* pinta un cuadro idílico del pobre virtuoso que vive «entre las cimas del Alpe», recuerdo sin duda de Gessner y tal vez también de Cienfuegos. La oda *La bondad es natural al hombre* y otras dos a la amistad mantienen la temática que hemos notado en éste y en Meléndez. En *La beneficencia* aparece la contemplación sentimental de la virtud concebida en términos emocionales:

Salve, hermosa virtud. ¿Cómo, si dabas / alma y vida a mi ser, no te sentía? / ¿Cómo en mi seno sin vigor yacía / la fuerza celestial que le inspirabas? / Ya sé cuál es la fuente / de aquel vago llorar que la ternura / vertió

a mi rostro ardiente; / ya conozco del bien la emoción pura, / que el mísero gemido / tal vez me sorprendió del desvalido.

Este poema, relacionado con la afiliación masónica de Lista, habla del «impulso del bien» innato en el hombre, lo cual contribuye sin duda al «carácter netamente heterodoxo» que le atribuye Hans Juretschke (Juretschke, 1951, págs. 70, 211; Lista, 1927, pág. 45).

También encontramos en los versos de Lista al yo solitario cuyo dolor le impide gozar de la naturaleza. En *Al sueño. El himno del desgraciado* (c. 1817) implora el poeta:

Mas, ¡ay!, a un alma del dolor guarida, / descende ya propicio; / cuanto me quites de la odiosa vida, / me quitarás de mi inmortal suplicio. / ¿De qué me sirve el súbito alborozo / que a la aurora resuena, / si al despertar el mundo para el gozo, / sólo despierto yo para la pena? / ¿De qué el ave canora, o la verdura / del prado, que florece, / si mis ojos no miran su hermosura, / y el universo para mí enmudece?

El tema de la separación de dos amantes lo trata Lista en *La partida* (1927, págs. 232-244). Aquí una esposa se queja de la partida de su marido dentro de un marco narrativo y en variedad de metros, entre ellos los de esta silva:

Ay, detente cruel; no de mi seno / tan pronto te desates. / ¡Un momento no más! ¡Sólo un momento! / El siglo eterno de tu triste ausencia / por un momento no será más breve. / Ay, ten piedad... Tú lloras, dueño amado; / tú lloras, dulce esposo; / vierte, mi Elisio, vierte en mi mejilla / ese de extremo amor raudal hermoso.

Aunque nos recuerdan estos versos otros que ya hemos examinado, faltan en ellos —y en todo el poema, que se desarrolla en un ambiente arcádico— las acostumbradas notas realistas. Vemos, sí, el tono exclamatorio y las lágrimas, pero también el hipérbaton del verso final de los citados, tan contrario a la espontaneidad de lenguaje que cultivan otros poetas anteriores.

Los pasajes de Lista que hemos examinado son ecos aislados de los que en Meléndez, y aún más en Cienfuegos, son temas poderosos. Además, Lista no acompaña a estos poetas en su gusto por el endecasílabo suelto, que es infrecuente en su obra. La musa de Lista habita un mundo más bien arcádico en que falta lo cotidiano.

Cossío (1942, págs. 31-76) enumera los juicios merecidos por la obra poética de Lista, que pueden resumirse en el de Cueto: falta de originalidad y arranque lírico, exceso de retórica y de mitología, huellas de Fr. Luis de León, Fernando de Herrera, Esteban Manuel de Villegas, la *Epístola moral a Fabio*, Meléndez... y añade las influencias de Delille, Chénier, Metastasio y Gessner y la valoración positiva del empeño poético de Lista en los ámbitos de la poesía filosófica, la anacreóntica y el romance morisco.

Un reciente estudio de José Matías Gil González (1987) ha venido a plantear el interés de un aspecto de la obra de Lista tradicionalmente desa-

tendido por la historiografía literaria: su uso de las formas poéticas popularistas. Observa el autor que más de la mitad de la obra poética de Lista corresponde a esa corriente, cultivada a lo largo de toda la vida del poeta (las composiciones estudiadas se escalonan, en efecto, entre 1795 y 1847). Del recuento efectuado se deduce que Lista prefirió con mucho la seguidilla, seguidilla del romance, la endecha y la redondilla. El propósito último del estudio, según el prólogo del profesor Rogelio Reyes, es allegar documentación para una futura investigación de la influencia de la Escuela sevillana en Gustavo Adolfo Bécquer y otros poetas del XIX, cuyo popularismo se atribuye a fuentes no españolas.

En un estudio de 1984, José Luis Varela se lamentaba de la escasa atención merecida por la poesía religiosa de Lista, a pesar de tratarse de una parte de su obra imprescindible para perfilar la ideología del poeta, que tanto ha inquietado a sus biógrafos y estudiosos. Varela propone indagar en el léxico de Lista, que arroja un saldo abrumador de términos relativos a la visión de Dios como poder y fuerza: Dios *inmenso, tonante, potente, de la victoria...* Un «gigantismo miquelangelesco y miltoniano» que se manifiesta incluso en el tratamiento de la figura de la Virgen, habitualmente asociada a las ideas de bondad, intercesión y perdón. El ensayo de Lista sobre la noción de Sublimidad, publicado en *Gaceta de Madrid* de marzo de 1839, comenta Varela, restringe la semántica del término al paradigma de *poder*. La religiosidad de Lista carece de angustia personal y no es intelectualmente problemática, lo que aleja al autor de la espiritualidad romántica; su tolerantismo procede no de planteamientos propiamente religiosos o morales, sino de un ideal liberal de convivencia civil.

La huella de Herrera es decisiva, según Varela, en la poesía religiosa de Lista: «Su mundo era épico y didáctico, más que lírico; poseía un mimetismo de gran clase, oficio y artificio, distancia [...]. Borraba y pulía hasta desvanecer casi definitivamente la intención sentimental del origen. Ni los temas de la escatología tradicional —felicidad anhelada, paz, muerte y bienaventuranza— ni el sentimiento de pecado o gracia, ni comunión caritativa con criaturas que reflejan la manufactura divina o la perfección formal del artífice, ni la duda [...] o la inefabilidad misma de la oración consiguen un puesto en su poesía, y cuanto más un acento religioso» (Varela, 1984, pág. 117).

9.6.3. La Escuela salmantina

La entidad de una Escuela salmantina en la poesía del XVIII ha sido afirmada por Quintana en *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII*, por Juan Nicasio Gallego en su comentario del *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era* de José M. Gómez Hermosilla (1840), por Menéndez Pelayo en *Horacio en España e Historia de las ideas estéticas*; la actualizó César Real de la Riva en un artículo ya clásico (1948), al que han venido a añadirse las matizaciones de Fernando R. de la Flor (1982a).

Dicha escuela tendría una primera época, presidida por José Cadalso (con ocasión de su estancia en Salamanca en 1773 y 1774) y Fr. Diego González, en la

que marcaría un importante hito la orientación hacia la poesía filosófica e ilustrada, indicada por Jovellanos en la *Epístola a sus amigos salmantinos*; y una segunda bajo la tutela de Meléndez Valdés. A la primera pertenecerían Fr. Diego González, José Iglesias de la Casa, Juan Fernández de Rojas, y acaso Juan Pablo Forner y León de Arroyal, además de Meléndez y Cadalso; a la segunda, Quintana, Francisco Sánchez Barbero, Juan Nicasio Gallego, Nicasio Álvarez de Cienfuegos y José Somoza. La orientación estética inicial de la supuesta escuela se habría basado en el clasicismo español del xvi (Garcilaso, Fr. Luis) y en Villégas, en Anacreonte y Horacio, en el cultivo de los temas mitológicos y bucólicos. Las oscilaciones de críticos e historiadores en cuanto al uso del concepto de *escuela* aplicable al conjunto de poetas que hemos visto se deben a las diferencias de inspiración y calidad que los separan, y a la poderosa personalidad de Meléndez Valdés y Cienfuegos. Sólo a la sombra de estos últimos y con los necesarios matices puede incluirse la Escuela salmantina en el ámbito de la poesía de la sensibilidad.

Fray Diego Tadeo González (1732-1794) fue agustino y alcanzó destacados cargos en la orden; murió siendo prior del monasterio madrileño de San Felipe el Real. Monguió (1961) destacó su formación clásica bajo la inspiración de Fr. Luis, su compañero de orden y antaño residente en el mismo monasterio salmantino, de cuya *Profecía del Tajo* tomó Fr. Diego la idea de su *Profecía del Manzanares*, además de deberle, en otros casos, versos enteros trasplantados a sus propios poemas, giros idiomáticos y pautas de versificación. Por otra parte, Fr. Diego publicó en 1779, junto a Fr. Antolín Merino, la *Exposición del Libro de Job* de Fr. Luis, añadiendo 24 de los argumentos en prosa antepuestos a cada capítulo y terminando 5 de las traducciones en verso de los mismos, con tanta habilidad que sus adiciones al incompleto manuscrito son indistinguibles (Monguió, 1961, pág. 249).

Cultivó Fr. Diego la poesía amatoria en la corriente rococó, y la poesía filosófica en su incompleto poema *Las Edades*; todo ello corresponde al capítulo 4 de esta obra. Fue autor de algunas composiciones religiosas (traducciones de salmos e himnos) y de circunstancias, como el *Llanto de Delio y profecía del Manzanares* (sobre la muerte del infante Carlos Eusebio en 1780) y una égloga con ocasión de la coronación de Carlos IV.

La poesía amorosa de Fr. Diego no puede dejar de sorprender en un religioso. Cuando su obra apareció póstuma en 1796, Fr. Juan Fernández de Rojas se creyó obligado a señalar en el prólogo que admiró castamente a las mujeres como obras maravillosas de Dios y depósito de dones celestiales. Sin embargo, en esa poesía de tema femenino, especialmente en las *Endechas a Mirta ausente* (Flor, 1982b) y en *Sueños. A Melisa*, así como en su *Historia de Delio* (su apodo pastoril), pueden adivinarse indicios de una zozobra y melancolía reprimida que permiten conceder a Fr. Diego un cierto lugar entre los cultivadores de la poesía de la sensibilidad (véase además Flor, 1979; Vallejo, 1977).

José Iglesias de la Casa (1748-1791), sacerdote y cuñado del impresor y librero Francisco de Tójar, fue autor de epigramas, letrillas y otras composiciones satíricas en las que se advierte la huella de Quevedo y del Góngora festivo. La segunda edición de sus obras poéticas (1798) fue prohibida por la Inquisición; en su defensa publicó Tójar una *Memoria* en 1803.

Su inclusión entre los poetas de la sensibilidad se debe a la recreación de la ternura femenina en las 35 letrillas pastoriles de la serie *La Esposa aldeana* (véase Sebold, 1968a) y, sobre todo, al sentimentalismo y percepción interiorizada del paisaje en los *Idilios*. Escribe Sebold (1989, pág. 274): «No deja de acusarse en los versos de Iglesias una de las modalidades más revolucionarias de esa poesía prerromántica que empieza a producirse en España a fines del setecientos bajo la influencia de la filosofía y la poesía extranjeras: me refiero a ese nuevo lazo psíquico entre el poeta y el universo que viene a ser, según ha dicho Américo Castro, algo así como un panteísmo egocéntrico.» En efecto, los *Idilios* son un conjunto de poemas sombríos y de expresión confesional de la tristeza, en los que Iglesias recurre a la naturaleza desolada y nocturna, y en ocasiones a las referencias sepulcrales, para amplificar y objetivar la soledad y la anticipación de la muerte. La Luna en cuarto menguante, semiprivada de la luz y la vida procedentes del Sol, es en *La Ausencia* símbolo de la falta de amor. En *Ilusiones de la tristeza* la oscuridad, el silbido del viento en las cavernas y el paisaje desolado escenifican la angustia del alma atormentada. Similar es el planteamiento de *La Agitación* («Cae del cielo la noche tenebrosa, / cubren sus alas negras todo el suelo; / mi dolor se acrecienta y desconsuelo...»), en el *Idilio XII* («Paso llorando en el silencio mudo / la oscura noche y las calladas horas, / cuando da en sueños sombras burladoras / el aire negro de color desnudo»), en el *XV* («¡Ay! Por mi mal he visto en claro día, / en aire raso y cielo descubierto, / el sol de un luto fúnebre cubierto / robando su esplendor la sombra fría») y en los demás poemas de esta serie.

(Véase nuestro capítulo 4 para el extenso poema de Iglesias titulado *La Teología*.)

Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) luchó contra la invasión francesa y fue redactor en Cádiz de *El Conciso*; en 1813 fue nombrado bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro y censor de teatros, y fundó *El Ciudadano constitucional*. Su ejecutoria liberal le llevó a sufrir, como tantos otros, persecución tras el golpe de Estado de 1814, y fue desterrado a Melilla, donde murió.

Poco antes de la Guerra de la Independencia compuso unos *Principios de Poética* (1805) destinados al uso escolar.

Joaquín Arce (1981, págs. 439, 455) ve la culminación del Prerromanticismo español en Cienfuegos y en Francisco Sánchez Barbero. Señala su ampliación del repertorio temático y compara sus innovaciones lingüísticas con las de Cienfuegos. «Los temas autobiográficos, patrióticos, carcelarios y patibularios, sociales y bíblicos, se expresan en un lenguaje bronco, obsesivo, balbuciente» (*Ibíd.*, pág. 460; véase también, págs. 447-448). Albert Dérozier (1968) lo considera precursor del Romanticismo por su afición a lo horroroso y lo lúgubre y por su lenguaje emocional (pág. 289).

Encontramos en los versos de este poeta el tema nocturno, como en su *Plegaria a la noche*, publicada en 1805, que comienza: «¡Oh noche pavorosa! / noche de horror cubierta, / detente: silenciosa, / ¿dó vuelas tan fugaz?»

A continuación habla el poeta del «negro manto» y del «imperio tenebroso» de la noche. Suena aquí el eco de Young, asociado a un tema amoroso que se expresa en un lenguaje entrecortado, en efecto «balbuciente»:

¡Qué hará! No está, la hora / llegó ... ¡Mi Fili! ... Enfrena / tu rueda voladora / por un instante más. / ¿Filis?... Su voz no suena; / ¿Filis?... y no responde. / Yo solo aquí, tú, ¿dónde, / dónde, mi Fili, estás?

Sin embargo, este lenguaje se adapta a la artificiosidad de la octavilla aguda, alejándose así del lenguaje espontáneo. En *Al sol* (1816) el dolor producido en el poeta por el destierro que lo separa de su amada le hace rehuir la luz; y la nota sepulcral se oye en la elegía por la duquesa de Alba, que incluye una escena terrorífica, marcada por encabalgamientos, en que el hijo de la duquesa desciende a su tumba:

Con plantas desmayadas / va trémulo bajando: / la lóbrega mansión, las abultadas / sombras, la augusta majestad, el ruido / de sus pies, en las bóvedas sonando / mayor entre el silencio comprimido, / y el eco por los túmulos vagando, / hielan su alma medrosa. / De una pálida luz a los reflejos / sigue, y alzarse una pesada losa, / y luego incorporarse / a la Duquesa de Alba ve de lejos. / Asómbrase, el cabello se le eriza, / ni hablar puede, ni huir, ni adelantarse.

En una epístola autobiográfica (*Contestación a los versos del núm. 4 de «El Conciso»*), precisamente aquella en que aparecen motivos de la cárcel y del patíbulo, leemos también la declaración «Mi destino es llorar», señalada por Arce, quien comenta que si bien el sentimiento es romántico, un romántico no lo habría dejado en «mero hemistiquio» (1981, pág. 448).

En general, aunque de vez en cuando encontramos en los versos de Sánchez Barbero los motivos y temas que hemos rastreado en los poetas de la sensibilidad, falta la subjetividad sentimental, abundando en cambio la mitología pagana, los metros cortos y las estrofas líricas junto con las silvas. Si Sánchez Barbero es prerromántico, no lo es a la manera sensible de Cienfuegos.

Un juicio muy similar, desde la perspectiva que nos impone este apartado, ha de merecernos la obra de Juan Nicasio Gallego (1777-1853) por los ocasionales toques de emoción que animan algunas de sus composiciones (las tres elegías a la muerte del duque de Fernandina, de la reina Isabel de Braganza y de la duquesa de Frías, o la *Epístola a Pradina*). La más conocida de sus obras corresponde a un ámbito completamente distinto, el de la poesía patriótica (la célebre elegía *El 2 de Mayo*). Fue Gallego sacerdote y reaccionó como Sánchez Barbero ante la invasión francesa, sufriendo igualmente la represalia que cayó sobre los liberales tras el golpe de Estado de 1814, y luego tras el de 1823. Terminó su vida como senador y académico de la Española.

José Somoza (1781-1852) escribió interesantes cuadros de costumbres en prosa (*Usos, trajes y modales del siglo XVIII*, *El árbol de la Charanga*, *Las funciones patrióticas en un pueblo de Castilla en 1835*) y merece ser incluido entre los poetas de la sensibilidad por su tratamiento intimista de la naturaleza y el paisaje (las canciones *A la cascada de Pesqueruela* y *A la laguna de Gredos*) y de los motivos funerales (la oda *El sepulcro de mi hermano*, el soneto *En la muerte de Cecilia*).

9.6.4. La Escuela sevillana

La llamada Escuela sevillana de fines del siglo XVIII se centra en dos academias: la Horaciana, fundada por Manuel María de Arjona en 1788 y activa hasta 1792, y la Particular de Letras Humanas, fundada en 1793 por Félix José Reinoso y José María Roldán, cuya vida se prolongó hasta 1801. Alberto Lista (1838), Cossío (1942, págs. 14-25), Juretschke (1951, págs. 17-33) y Martínez Torrá (1993, págs. 155-167) se han ocupado de esta escuela, a la que el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, por iniciativa del profesor Rogelio Reyes, ha dedicado últimamente una continua atención que se ha traducido en estudios sobre Lista (Gil González, 1987), Reinoso (Ríos Santos, 1989) y Mármol (Rey, 1990). La entidad de la escuela está probada por la publicación en 1797 de las *Poesías de una Academia de Letras Humanas*, y si parece que en un primer momento Juan Pablo Forner pudo ser un decisivo orientador de las inquietudes de los poetas sevillanos, «Lista fue sin duda quien mejor encarnó en sus obras los ideales de aquel cenáculo, quien más completamente realizó en su producción poética las aspiraciones del grupo. Por ello, cuanto se diga de la Academia y de los ideales de la escuela a que dio origen puede entenderse referido en gran parte a nuestro poeta, e inversamente los juicios que sus versos suscitaron son aplicables a la doctrina de toda la pléyade» (Cossío, 1942, págs. 14-15). Las directrices estéticas de la Escuela sevillana fueron de cuño neoclásico, con atención a la tradición española representada por Fernando de Herrera. No era desde luego el punto de partida más propicio para que aparecieran las manifestaciones de sensibilidad literaria que la época, de todos modos, imponía. La escuela animó la publicación, entre 1803 y 1808, del *Correo económico y literario de Sevilla*, en cuyas páginas aparecieron poemas y artículos críticos de sus componentes.

Manuel María del Mármol (1769-1840) ha recibido poquísima atención en la historiografía literaria española; excluido de la colección de Cueto, ha sido recuperado por el excelente estudio de Rey (1990), con el precedente de las páginas que le dedicara Lasso de la Vega (1876). Fue catedrático en la Universidad de Sevilla y activo miembro de la Sociedad de Amigos del País, en la que alcanzó la presidencia durante el Trienio Liberal, época en la que impulsó la reforma de su Universidad y la reanudación de la actividad de la Academia de Buenas Letras, que dirigió intermitentemente desde 1832 hasta su muerte. Fue Mármol hombre de ideas liberales y de miras avanzadas en materia científica y pedagógica, lo que le ocasionó no pocos sinsabores durante los períodos absolutistas del reinado de Fernando VII. Su progresismo, de raigambre ilustrada, le inspiró la idea, un tanto anacrónica en el tercer decenio del XIX, de publicar un *Sistema de Copérnico puesto en verso* en 1828. A la misma mentalidad hemos de atribuir su *Plan para el arreglo de las cárceles y presidio correccional de Sevilla* (1821) y el afán de vulgarizar descubrimientos científicos y técnicos que dio lugar a su *Idea de los barcos de vapor* de 1817 (debe tenerse en cuenta que Mármol fue, de hecho, catedrático de física experimental desde 1814, aunque ganara una plaza de filosofía en 1800).

Su obra poética incluye letrillas, epigramas y poemas pastoriles, en los que es visible la huella de Gessner. Junto a la epístola *Detestación del amor*, nos mueve

a incluirlo en este capítulo su predilección por el Romancero tradicional y su cultivo de esa forma poética, que defendió, desde ideas de nacionalismo literario emparentables con el Romanticismo alemán (Rey, 1990, pág. 120), en el prólogo de su última colección poética (*Romancero*, 1834) y mucho antes en las páginas del antes citado *Correo de Sevilla*.

De la producción poética de Francisco de Paula Castro (1771-1827) sólo destacaremos la oda *El arroyuelo* y la elegía *A la temprana muerte de Doris*. Manuel María de Arjona (1771-1820) fue fundador en Osuna de la Academia Silé, en Sevilla de la Horaciana y de la de Letras Humanas, y en Córdoba de la de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes; y, no contento con ello, dejó escrito un *Discurso sobre la necesidad de establecer academias en España*. Durante la Guerra de la Independencia, sorprendido por la entrada de los franceses en Córdoba, tuvo que colaborar con ellos, encargándose de la liquidación del tribunal local de la Inquisición y de otras comisiones, por lo que fue perseguido por afrancesado, aunque el proceso que se le formó terminó en absolución. Justificó su conducta política en un *Manifiesto* de 1814.

Compuso poemas religiosos, filosóficos, de circunstancias (a la muerte de Carlos III, a José Bonaparte, a Fernando VII, a Juan de Padilla), sátiras y elegías diversas. Su epístola *El Amor y la amistad* y sus endechas *A Adelaida* contienen mínimos toques de la sensibilidad que venimos rastreando en los poetas de su entorno. Sus ideas literarias en cuanto a crítica e historiografía de la poesía española quedaron en un *Plan para una historia filosófica de la poesía española* que, junto a las objeciones de Félix José Reinoso, ha sido objeto de un breve estudio de Morillo-Velarde (1984).

Juan María Maury (1772-1845), afrancesado y diputado en las Cortes de Bayona, pasó la mayor parte de su vida en Francia, donde publicó (1826-1827), con el título de *L'Espagne poétique*, una colección de poesías españolas traducidas al francés, con noticias históricas y críticas, y el extenso poema propio *Esvero y Almedora* (1840). Al mismo género pertenece *La agresión británica* (Madrid, 1806).

En la *Elegía a la muerte de su padre* hace resonar una vez más los ecos de Young, invocando a la noche:

¡Lóbrega noche, amiga de la muerte, / tu pavoroso horror mi mal divierte! /
Cuando tu adusta majestad contemplo, / la fantástica idea / se goza en las imágenes que crea (Cueto, 1952-1953, III, pág. 137).

En el ambiente lúgubre la fantasía parece proyectar sobre el mundo circundante las imágenes que por dentro le produce su dolor. De Maury es también *La ramilletera ciega*, breve poema cuyo tema sentimental («Caballeros, compradle a la ciega / esa flor que podéis admirar: / la infeliz con su llanto la riega: / ojos hay para sólo llorar») vive aún en la película *City Lights* (1931) de Chaplin.

Félix José Reinoso (1772-1841) fue fundador de la Academia de Letras Humanas de Sevilla, en la que desempeñó los cargos de censor, presidente y secretario perpetuo; escribió una *Historia* de la misma hasta 1799, que ha sido recientemente publicada (véase Reinoso, 1987). En ella se premió, en un certamen de 1799, su poema más conocido, *La Inocencia perdida*, publicado en 1804. La inte-

rrupción de la actividad de la Academia en 1801 se debió a la ordenación sacerdotal de Reinoso. En 1804 fue admitido en la de Buenas Letras, también de Sevilla.

Al ocupar los franceses la ciudad en 1810, Reinoso fue promovido a racionero de la catedral y desempeñó algunos cargos (Junta de Beneficencia, dirección de Hospitales) por los que fue posteriormente perseguido. En tal coyuntura escribió su célebre *Examen de los delitos de infidelidad a la Patria imputados a los españoles sometidos bajo la dominación francesa*, la mejor de las justificaciones de la conducta política de los llamados «afrancesados» (véase Artola, 1953). La obra hubo de publicarse en Francia en 1816 al cuidado de Alberto Lista, y tuvo una segunda edición, también francesa, a los dos años. La Inquisición la prohibió en 1819, y no tuvo edición española hasta 1842. Con todo, Reinoso, que no había cometido ningún delito propiamente dicho y se había limitado a actividades asistenciales no impropias de su ministerio, fue nombrado catedrático de Humanidades de la Real Sociedad Económica de Sevilla a fines de 1815, y fue posteriormente redactor de la *Gaceta de Madrid*, colaborador de la *Gaceta de Bayona* e inspector de Imprentas y Librerías del Reino.

De *La Inocencia perdida* se trata en nuestro capítulo 4. La formación literaria y las ideas de Reinoso fueron de inspiración neoclásica, como se revela en su oda *Las Artes de la imaginación* y en su reseña de la *Poética* de Martínez de la Rosa en la citada *Gaceta de Bayona* (véase Ríos Santos, 1989, para su biografía y su obra crítica dispersa). Fue un poeta marmóreo y engolado, autor de anacreónticas y poemas religiosos y filosóficos (*Al Ser Supremo, contra los incrédulos, La Creación, Firmeza de la virtud, De los vanos deseos, A Silvio*), que rara vez (como en la *Elegía en la muerte de Juan Pablo Forner* o en *A Elisa, protectora de los expósitos*) dejó escapar una nota de intimidad y ternura.

José María Blanco White, o Blanco y Crespo (1775-1841), fue miembro de la Academia de Letras Humanas y autor de una extensa obra literaria en la que la poesía ocupa un lugar secundario. Llamó la atención sobre su figura Vicente Llorens (1967, 1979, pero téngase presente que la primera edición de la segunda obra citada es de 1954), que puso de manifiesto el singular atractivo de su compleja y poderosa personalidad. Blanco fue sacerdote y al mismo tiempo vivió una intensa crisis religiosa que le llevó al ateísmo y al protestantismo no ortodoxo. Amigo de Quintana y director del *Semanario Patriótico* en su etapa sevillana, profesó en la época de la Guerra de la Independencia ideas políticas avanzadas en cuanto a la convocatoria de las Cortes de Cádiz y la independencia de las colonias americanas, que le enfrentaron a la España antifrancesa (véase Abellán, 1984, págs. 210-215) y acabaron induciéndole a marchar a Inglaterra, donde cambió de lengua y de religión. Publicó en Londres dos periódicos, *El Español* (1810-1814) y *Variedades o el Mensajero de Londres* (1823-1825), y una serie de obras entre las que destacan, dejando a un lado las de contenido religioso, *Letters from Spain* (véase Llorens, 1972) y su autobiografía (Garnica, 1975). Fue también profesor en la Universidad de Oxford y canónigo de la catedral londinense de San Pablo.

La obra en prosa de Blanco incluye, entre otros muchos escritos (véase la bibliografía que publica Llorens (1971, págs. 51-60), las citadas *Autobiografía* y *Cartas de España*, aparecidas en inglés en 1845 y 1822, respectivamente; cuentos como *Intrigas venecianas*, *Costumbres lúngaras* y *El Alcázar de Sevilla*; la

novela inconclusa *Luisa de Bustamante* (véase Blanco, 1975), escrita en 1839-1840 y publicada póstumamente en 1859, y dos proyectos de novela (*Contreras, a Spanish tale of the XVth Century* y *The tainted blood, a Spanish tale*). Ha sido objeto de polémica la atribución a Blanco, negada por Llorens, de la novela *Vargas, a tale of Spain*, publicada en Londres en 1822.

Blanco escribió poemas religiosos (*Oda a la Inmaculada Concepción*, *El Mesías*), pastoriles, patrióticos (*A la instalación de la Junta Central*)... Sus versos rinden tributo al humanitarismo sensible de la Ilustración en *El triunfo de la beneficencia* (1803), «deidad consoladora» que convierte en «bálsamo» el veneno del llanto producido por el dolor:

Impío dolor, los males que causaste / perdieron su amargura / cuando el llanto
nació de la ternura.

Su elegía en versos sueltos dirigida a Quintana es un extenso lamento sobre su infelicidad, con expresiones como estas:

No hay asilo en la tierra; el universo / es estrecha prisión do el infelice / en de-
redor de sí gira los ojos / y los vuelve a girar, y siempre encuentra / el espesor
del insensible muro / que termina su vista y su esperanza. / ¡Ay de aquel que
al nacer trajo en su seno / un corazón colmado de ternura / y vino a respirar el
aura helada / del desamor, con el vital aliento!

La sensibilidad causa sufrimiento, y éste se manifiesta en el aislamiento del yo, aislamiento que expresa Blanco con una referencia al sentido de la vista. En cuanto a la causa de tanto sufrir, parece haber sido amorosa, pero la generaliza el poeta diciendo: «Yo no sé qué veneno me consume / de día en día el corazón marchito», expresión del *tedium vitae* romántico si las hubo. No podemos olvidar, por su percepción de la sublimidad del mundo natural, *Una tormenta nocturna en alta mar*: «¡Oh Dios, y qué soy yo! Punto invisible / entre tanta grandeza; / aquí sentado sobre un mar terrible, / tiemblo al ver su fiereza.»

Vicente Llorens (1979, págs. 385-410) analizó las ideas literarias de Blanco, teniendo en cuenta que su exilio en Inglaterra lo sumergió desde 1810 en el Romanticismo inglés y alemán, en el medievalismo, el orientalismo y el auge de la novela histórica; y destacó a este respecto dos de sus ensayos: *Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles* (publicado en *Variedades*, 1824; reproducido en (Llorens, 1971, págs. 212-219) y *Recent Spanish literature* (*London Review*, 1835, en Goytisolo, 1974, págs. 310-319), destacable este último por su condena de la obediencia al Neoclasicismo de Martínez de la Rosa y por su elogio de Walter Scott.

9.6.5. Otros poetas

Las poesías del navarro Manuel Pedro Sánchez-Salvador y Berrio (1764-c. 1813) han aparecido en reciente edición (1987). Sus modelos son Cadalso, González y Meléndez Valdés, entre los poetas españoles, y Gessner y Young entre los

extranjeros. En el idilio *Mi cabaña* recuerda un personaje que su padre «los Idilios de Gésner [*sic*] delicioso / y al dulce Garcilaso me leía» (vv. 47-48). Si sus imitaciones de Gessner son obras de juventud, como cree su editora, Sánchez-Salvador es uno de los primeros imitadores españoles del autor suizo (1987, pág. 73). En sus versos escasea la mitología y abundan temas como la sencillez, la virtud, la familia y la amistad (*Ibíd.*, págs. 118-125).

No falta en la obra de este poeta el tema sepulcral. En el idilio I, *El sepulcro* (*Ibíd.*, págs. 156-162), derivado de Gessner, dos pastores contemplan, primero el sepulcro arruinado de un guerrero de fama abominable, y luego la tumba sencilla «de un hombre virtuoso», padre de uno de ellos, convertida por éste en un jardín:

Cerqué el sepulcro amado de cipreses, / que mi justo dolor eternizaran. / Desde el alto vecino, con fatiga, / dirigí serpenteando un arroyuelo, / que regase las flores olorosas (vv. 104-108).

A la vista de este sepulcro recuerda el pastor los consejos morales del padre:

Me enternecí mil veces al oírle, / y a su cordial amor casi forzado / con lágrimas de gozo respondía. / Ni con ojos enjutos las miraba: / me estrechaba a su pecho y balbuciente / con el gozo, decía: «Sí, hijo mío, / tus lágrimas me sirven de consuelo, / porque tu corazón veo por ellas; / consérvale sensible y las virtudes / verás crecer en él; del insensible / la sencilla virtud huye medrosa» (vv. 167-177).

Notemos aquí la relación entre sensibilidad y virtud; ésta no es obra de la razón, sino que brota de los sentimientos.

Como en algunas poesías de Cienfuegos, en la elegía *La noche es el tiempo de la reflexión* (*Ibíd.*, págs. 334-346) el sepulcro aparece como refugio. Apostrofando a la muerte escribe Sánchez-Salvador:

Lejos de los placeres con que intenta / seducirme el error, dame acogida. / morada de virtud, de engaño exenta. / Halle yo paz donde el reposo anida, / y de sepulcros fúnebres cercado, / abandone la senda mal seguida (vv. 43-48).

La tumba es «asilo de sombras y tristura, / horror al necio, al sabio dulce puerto, / en que de la tormenta huir procura» (vv. 127-129).

El sentimentalismo de Sánchez-Salvador aflora también en versos como estos de *Mi cabaña*:

Triste es el recordar dichas pasadas, / mas la tristeza es dulce; el alma mía / en su pena es dichosa y no apetece / un fingido placer en la alegría (*Ibíd.*, pág. 201, vv. 65-68).

El idilio *La noche* (*Ibíd.*, págs. 193-197), fuertemente influido por Young, concluye con estos otros:

Triste es la oscuridad, mas no deseo / la bulliciosa luz del claro día, / que turba
mi quietud: a un alma tierna / le es dulce su dolor, y la alegría, / los placeres
ruidosos / si interrumpen su noche, son odiosos.

Difícilmente hallaremos mejor compendio de la sensibilidad que venimos rastreando.

En Nápoles y en 1820, Pedro Montengón (1745-1824) publicó un extenso poema (14 cantos en endecasílabo sin rima, con un total de 6.512 versos) titulado *La pérdida de España reparada por el rey Pelayo*.

El poema no corresponde a su título, ya que el tema es la pérdida y no la restauración de España. Aprovecha y extrema los rasgos distintivos de la novela *El Rodrigo* del mismo Montengón, que en su lugar veremos. En magnífico contraste alternan el arcaísmo y la alegoría mitológica con personajes y situaciones de tono romántico y ambiente de novela histórica con toques góticos: el astuto y traicionero Susenando; don Julián, furibundo vengador; Tarif, enamorado enloquecido; y sobre todo Witiza, Rodrigo, Beltrando y Florinda.

Witiza se nos presenta como un carácter torturado, desenfrenado y presa del terror y la desesperación (II, 11-30) tanto como el mismo Rodrigo (IX, 112-131); citamos el segundo fragmento:

Y el rey, como de rayo repentino / herido, queda atónito y privado / del uso
de razón y de sentidos; / auséntase del templo y se abandona / a un tetro abatimiento
que le oprime / ni admite algún alivio ni consejo. / La vista evita de
sus cortesanos, / ni a las solicitudes de la reina / se presta, ni a sus ruegos cariñosos.
/ En las solas tinieblas se complace / de su retiro, en que se esconde y
donde / prorrumpe en maldiciones y blasfemias / contra sí mismo y contra el
traidor conde / y contra su pasión desenfrenada, / que a su fatal ruina le conduce.
/ En tal estado de aflicción rehúsa / prestarse a los asuntos de su reino, /
que no puede arrostrar y que abandona / a las combinaciones de la suerte, /
que no puede evitar.

Beltrando es un doliente personaje, ermitaño y suicida por amor (XI, 490-530; XII, 11-43). Citamos de XII, 573-584:

Mas Beltrando, / sin prorrumper en quejas y lamentos, / arrebatado de su
amor se arroja / en el suelo junto a ella, y arrancando / el puñal de la herida se
lo clava / en el seno, diciendo: «Alma divina, / espera que te alcance y que te
abraze / esta mía. Sin ti, ¿cómo podrá / sobrevivirte tu infeliz esposo?» / Las
bascas de la muerte no le dejan / expresar sus lamentos, en que expira / abrazado
con ella.

Y ante todo Florinda, belleza fatal que despierta la incontenible pasión de todos los hombres y es fuente de desgracias sin cuento; una belleza que ella misma no puede soportar y que la conduce al suicidio.

En este sentido, el personaje ha sido fuertemente entenebrecido en relación a su homónimo de *El Rodrigo* (véanse XI, 218-226; XII, 454-477, 559-570). Citamos los dos primeros fragmentos:

... Ella, agitada / y sin consuelo, da quejas al cielo / por el funesto don de la hermosura, / causa de sus mayores desventuras, / y en su abatido corazón resuelve, / sin confiar al padre su designio, / preferir una muerte violenta / al amor de Tarif, y dar con ella / fin a una vida tan aborrecible [...]

Si debía / ser para mí fatal en tanto grado / el don de la hermosura, que ser suele / idolatrada de los hombres todos / sobre los demás bienes de la tierra, / ¿Cual ejemplo de triste desengaño / a nuestro sexo, debe ser la mía / expuesta siempre a tan funestos males? [...]

... Pues si éstame / una suerte tan negra destinada, / la prevendré con voluntaria muerte / que prefiero mil veces a tal vida / privada para siempre de mi esposo.

No faltan en el poema las ominosas apariciones sobrenaturales: de las Furias durante el juramento de don Julián ante la tumba de su hija (XIII, 197-206) y del espectro de Mahoma (XII, 195-205).

Lo que se afirma de *El Rodrigo* en cuanto a su proyección sobre el Romanticismo español del siglo XIX debe afirmarse con más razón de *La pérdida de España*, aunque el poema debió de tener poca o nula circulación en nuestro país.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis**, *Historia crítica del pensamiento español*, vol. IV, Madrid, Espasa Calpe (1984).
- ABRAMS, Meyer H.**, *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition*, Londres, Oxford y Nueva York, Oxford University Press (1974); traducción española: *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral (1975).
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *La biblioteca de Jovellanos*, Madrid, CSIC (1984).
- ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, Nicasio**, *Poesías*, ed. José Luis CANO, Madrid, Castalia (1969).
- ARCE FERNÁNDEZ, Joaquín**, "Jovellanos y la sensibilidad prerromántica", *BBMP* 36 (1960), págs. 139-177.
- "Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII", en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1966), págs. 447-477.
- "Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca", en *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1970), págs. 31-51 (CCF 22).
- *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra (1981).
- ARTOLA, Miguel**, *Los Afrancesados*, Madrid, SEP (1953).
- ATKINSON, William**, "Luis de León in Eighteenth-Century poetry", *RH* 81 (1933), págs. 363-376.
- AYUSO RIVERA, Juan**, *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, Madrid, FUE (1959).
- BABBIT, Irwin**, *Rousseau and Romanticism*, Boston, Houghton Mifflin (1919).
- BARZUN, Jacques**, *Classic, Romantic and Modern*, Nueva York, Anchor Doubleday (1961).
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael**, "Variaciones sobre el sentimentalismo neoclásico", en *Visión de la literatura española*, Madrid, Rialp (1963), págs. 199-208.
- BLAIR, Hugh**, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Londres, Strahan & Cadell (1783); Filadelfia, Zell (1860).
- BLANCO WHITE, José María**, *Antología de obras en español*, ed. Vicente LLORENS, Barcelona, Labor (1971).
- *Luisa de Bustamante, o la huérfana española en Inglaterra*, ed. Ignacio PRAT, Barcelona, Labor (1975).
- BLOM, T. E.**, "Eighteenth-Century reflexive process poetry", *ECS* 10, 1 (1976-1977), págs. 52-72.
- BRADY, Patrick**, "A sweet disorder: atomistic empiricism and the Rococo mode of vision", en *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. VII, Madison, University of Wisconsin Press (1978), págs. 451-461.

BREDVOLD, Louis I., *The Natural History of Sensibility*, Detroit, Wayne State University Press (1962).

CADALSO, José, *Noches lúgubres*, ed. Russell P. SEBOLD, Madrid, Taurus (1993).

CALVO REVILLA, Joaquín, "El nuevo sentido del campo en la poesía de Meléndez", *Ins.* 179 (1961).

CAMARERO, Manuel, "Las *Noches lúgubres*: historia de un éxito editorial", *CHA* 389 (1982), págs. 331-343.

— "Una versión romántica de las *Noches lúgubres*", en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 25-48.

— "Didacticismo en las *Noches lúgubres*: El valor de la amistad", *Diec* 9 (1986), págs. 57-61.

CANO, José Luis, "Cienfuegos y la amistad", *Clav* 34 (1955), págs. 35-40.

— "Cienfuegos, poeta social", *PSA* 18 (1957), págs. 248-270; recogido en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar (1975), págs. 85-101.

— "Gessner en España", *RLComp* 35 (1961), págs. 40-60; recogido en *Ibíd.*, págs. 191-227.

— "Cienfuegos: un prerromántico", *CHA* 195 (1966), págs. 462-472, recogido en *Ibíd.*, págs. 53-83.

— (ed.), Nicasio ÁLVAREZ DE CIENFUEGOS, *Poesías*, Madrid, Castalia (1969).

CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1983).

— "Pedro Montengón [1745-1824]: un poeta entre dos siglos", *HR* 59, 2 (1991), págs. 125-141.

— (ed.), Pedro MONTENGÓN, *El Rodrigo. Eudoxia. Selección de Odas*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1990, 2 vols.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel, "Entretenimientos Juveniles de Jovino: un manuscrito de Menéndez Pelayo y una versión inédita de la *Epístola del Paular*", *BBMP* 36 (1960), págs. 109-138.

— "Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1970), págs. 7-29; recogido en *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española (1972), págs. 15-42.

— (ed.), *Ilustración y Neoclasicismo, Historia y crítica de la literatura española*, vol. IV, Barcelona, Crítica (1983).

— *De Ilustración y de ilustrados*, Oviedo, Universidad (1988).

— "La poesía comprometida de Meléndez Valdés", en *La literatura española de la Ilustración: Homenaje a Carlos III*, Madrid, UCM (1989), págs. 53-72.

CASTRO, Américo, *Les grands romantiques espagnols*, París, La Renaissance du Livre (1922).

CATTANEO, María Teresa, *Manuel José Quintana e Ramón del Valle Inclán: Studi di letteratura spagnola*, Milán, Cisalpino-Goliardica (1971).

CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė, "Idilio y realismo social en la poesía dieciochesca", *RABM* 80 (1977), págs. 443-453.

COE, ADA M., "Richardson in Spain", *HR* 3 (1935), págs. 56-63.

COLFORD, William E., *Juan Meléndez Valdes: A study in the transition from Neo-Classicism to Romanticism in Spanish Poetry*, Nueva York, Hispanic Institute (1942).

- COSSÍO, José María de**, “Notas de un lector. En torno a la poesía de Meléndez Valdés”, *BBMP* 7 (1925), págs. 65-75.
- *El Romanticismo a la vista*, Madrid, Espasa Calpe (1942).
- COTTON, Emily**, “Cadalso and his foreign sources”, *BHS* 8 (1931), págs. 5-18.
- COUGHLIN, Edward V.**, *Nicasio Álvarez de Cienfuegos*, Boston, Twayne (1988).
- COX, R. Merritt**, *Juan Meléndez Valdés*, Nueva York, Twayne (1974).
- CUETO, Leopoldo Augusto de** (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE LXI, LXIII, LXVIII), Madrid, Atlas (1952-1953), 3 vols.
- DEMERSON, Jorge**, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus (1971).
- DÉROZIER, Albert**, *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, París, Les Belles Lettres (1968).
- (ed.), Manuel José QUINTANA, *Poesías completas*, Madrid, Castalia (1969).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**, “Un nuevo texto de la primera *Noche lúgubre* de Cadalso. Problemas que plantea”, en *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa Calpe (1953), págs. 159-186.
- DOWLING, John**, “La sincronía de *El delincuente honrado* de Jovellanos y las *Noches lúgubres* de Cadalso”, *NRFH* 33 (1984), págs. 218-223.
- “Las *Noches lúgubres* de Cadalso y la juventud romántica del ochocientos”, en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985), págs. 105-124.
- “The English chaplain and the Spanish colonel: Edward Young, José Cadalso, and the growth of Spanish Independence”, *Diec* 9 (1986), págs. 126-137.
- EDWARDS, June K.**, “Las *Noches lúgubres* «Hija del sentimiento»”, cap. III de *Tres imágenes de Cadalso: El crítico. El moralista. El creador*, Sevilla, Universidad (1976), págs. 97-137.
- FLOR, Fernando R. de la**, “Fray Diego González: poesía neoclásica”, *AA* 63 (1979), págs. 195-208.
- “La filiación neoplatónica de un poema de Meléndez Valdés”, *Diec* 3 (1980), págs. 51-61.
- “Aportaciones al estudio de la escuela poética salmantina (1773-1789)”, *SPhS* 6 (1982a), págs. 193-229.
- “La poesía pastoral de un poeta de la segunda escuela salmantina: Fr. Diego Tadeo González (Delio)”, *Salam* 1 (1982b), págs. 177-213.
- FORCIONE, Alban**, “Meléndez Valdés and the *Essay on Man*”, *HR* 39 (1966), págs. 291-306.
- FORTES, José Antonio**, “Las Noches del Romanticismo”, en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, Granada, Universidad (1982), págs. 39-58.
- FOSTER, John Wilson**, “The measure of paradise: topography in Eighteenth-Century poetry”, *ECS* 9 (1975-1976), págs. 232-256.
- FROLDI, Rinaldo**, *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*, Milán-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino (1967).
- “Natura e società nell’opera di Cienfuegos”, *ACME* 21 (1968), págs. 43-86.
- “¿Literatura « prerromántica » o literatura « ilustrada »?”, en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, vol. II, Oviedo, Universidad (1983), págs. 477-482.

- FROLDI, Rinaldo**, "Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura española del siglo XVIII", *NRFH* 33 (1984), págs. 59-72.
- "La poesía ilustrada de Meléndez Valdés", *Ins* 504 (1988), págs. 19-20.
- GARNICA, Antonio** (ed.), José M.^a BLANCO WHITE, *Autobiografía*, Sevilla, Universidad (1975).
- GIES, David T.**, "Evolution/Revolution: Spanish Poetry, 1770-1820", *NH* 3 (1975), págs. 321-329.
- "Cienfuegos: un emblema de luz y oscuridad", *NRFH* 33 (1984), págs. 234-246.
- GIL GONZÁLEZ, José M.**, *Las formas populares en la poesía de Alberto Lista*, Sevilla, Diputación (1987).
- GLENDINNING, Nigel**, "New light on the text and ideas of Cadalso's *Noches lúgubres*", *MLR* 55 (1960), págs. 537-542.
- "The traditional story of *La difunta pleiteada*, Cadalso's *Noches lúgubres* and the romantics", *BHS* 38 (1961), págs. 206-215.
- "Las *Noches lúgubres*", *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos (1962), págs. 70-85.
- "Influencia de la literatura inglesa en el XVIII", en *La Literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Universidad (1968), págs. 47-93 (CCF 20).
- GOLDSMITH, Oliver**, *The citizen of the world*, Londres, J. M. Dent & Sons (1934).
- GÓMEZ DEL PRADO, Carlos**, "José Cadalso, las *Noches lúgubres* y el determinismo literario", *KFLQ* 13 (1966), págs. 209-219.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**, "El primer romántico de España, Cadalso el desenterrador", en *Mi tía Carolina*, Buenos Aires, Emecé (1942), págs. 33-41.
- GONZÁLEZ DELEITO, Nicolás**, *Tricotomía del suicidio amoroso: Cadalso-Goethe [¿Wérther?]-Larra* (conferencia pronunciada en el Museo Romántico de Madrid el 27 de abril de 1952), Madrid (1953).
- GOYTISOLO, Juan** (ed.), José M.^a BLANCO WHITE, *Obra inglesa*, Barcelona, Seix Barral (1974).
- HAFTER, Monroe Z.**, "Escosura's *Noches lúgubres*, an unpublished play based on Cadalso's life", *BHS* 48 (197), págs. 36-42.
- HELMAN, Edith F.**, "The first printing of Cadalso's *Noches lúgubres*", *HR* 18 (1951), págs. 126-134.
- "A note on an immediate source of Cadalso's *Noches lúgubres*", *HR* 25 (1957), págs. 122-125.
- *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente (1963).
- HERRERO, Javier**, "Terror y literatura; ilustración, revolución y los orígenes del movimiento romántico", en *La literatura española de la ilustración: Homenaje a Carlos III*, Madrid, UCM (1988), págs. 131-153.
- IGLESIAS DE LA CASA, José**, *Poesías póstumas*, Salamanca, Tójar (1793).
- JONARD, Norbert**, "Una nozione che non esiste: "Preromanticismo", *Probl* 26-27 (1971), págs. 1053-1060.
- JOVELLANOS, Gaspar M. de**, *Obras completas*, ed. José M. CASO GONZÁLEZ, vol. I, Oviedo, Universidad (1984).
- JURETSCHKE, Hans**, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC (1951).

- KRÖMER, Wolfram**, *Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*, Munster, Affendorffsche Buchhandlung (1968).
- LAMA, Miguel Ángel**, “Las Noches lúgubres de Cadalso o el teatro a oscuras”, *HR* 61 (1993), págs. 1-13.
- LASO DE LA VEGA, Ángel**, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Tello (1876).
- LISTA, Alberto**, *Poesías*, Madrid, León Amarita (1822).
- “De la moderna escuela sevillana de literatura”, *RM* 1 (1838), págs. 251-276.
- *Poesías inéditas*, ed. José María de Cossío, Madrid, Voluntad (1927).
- LLORENS, Vicente**, “Jovellanos y Blanco” y “Los motivos de un converso”, en *Literatura, historia, política*, Madrid, Revista de Occidente (1967).
- (ed.), José M.^a BLANCO WHITE, *Antología de obras en español*, Barcelona, Labor (1971).
- (ed.), José M.^a BLANCO WHITE, *Cartas de España*, Madrid, Alianza (1972).
- *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia (1979); 1.^a ed., 1954.
- MACANDREW, R. M.**, *Naturalism in Spanish Poetry from the Origins to 1900*, Aberdeen, Milne and Hutchison (1931).
- MARCHENA, José**, *Obras literarias*, ed. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, Sevilla, Rasco (1981).
- MARCO, Joaquín**, “Las Noches lúgubres, moralizadas en pliegos”, “Noches lúgubres: un tema paralelo”, “Las Noches lúgubres”, en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, vol. I, Madrid, Taurus (1977), págs. 248-260.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando**, *Don J. B. Arriaza y Superviela, marino, poeta y diplomático (1770-1837)*, Madrid, CSIC (1977).
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego**, *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar (1993).
- MAS, Amédée**, “Cienfuegos et le préromantisme européen”, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, vol. II, París, Institut d’Études Hispaniques (1966), págs. 121-137.
- McCLELLAND, Ivy L.**, *The origins of the Romantic movement in Spain*, Liverpool, Liverpool University Press (1975); 1.^a ed., 1937.
- McCORMICK, Robert**, *The Concept of Happiness in the Spanish Poetry of the Eighteenth Century*, Miami, Ediciones Universal (1980).
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan**, *Discursos forenses*, Madrid, Imprenta Nacional (1821); ed. José ESTEBAN, Madrid, Fundación Banco Exterior (1986).
- *Obras en verso*, ed. John H. R. POLT y Jorge DEMERSON, Oviedo, Universidad (1981-1983), 2 vols.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario**, *Vida y obras de José M.^a Blanco y Crespo (Blanco White)*, Madrid, s. e. (1920).
- MÉRIMÉE, Ernest**, “Les poésies lyriques de Quintana”, *BHi* (1902), págs. 119-153.

- MONGUIÓ, Luis**, "Fr. Diego Tadeo González and Spanish taste in poetry in the xviiith Century", *RRQ* 52 (1961), págs. 241-260.
- MONTESINOS, José F.**, "Cadalso o la noche cerrada", *CyR* (abril 1934), págs. 43-67.
— "Acerca de una edición de las *Noches lúgubres*", *NRFH* 8 (1954), págs. 87-91.
- MONTIEL, Isidoro**, *Ossían en España*, Barcelona, Planeta (1974).
- MORILLO-VELARDE, Ramón**, "El Plan para una historia filosófica de la poesía española de Manuel M.^a de Arjona", *Alf* 2 (1984), págs. 155-161.
- NARDIS, Luigi de**, *Saint-Lambert. Scienza e paesaggio nella poesia del Settecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo (1961).
- PARDO DE ANDRADE, Manuel**, *Poesías*, ed. María Rosa SAURÍN DE LA IGLESIA, Urbino, Università (1988).
- PEERS, E. Allison**, "The Influence of Young and Gray in Spain", *ML* 21 (1926), págs. 404-418.
- POLT, John H. R.**, "Versos en torno a Jovellanos", *BCESD* 2 (1974), págs. 3-15.
— "Cadalso y la obra pindárica", en *Coloquio Internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piovan (1985a), págs. 295-316.
— "Espronceda's, *Canto a Teresa*, in its context", en *Studies in Eighteenth Ct. Spanish literature and Romanticism in honor of John Clarkson Dowling*, ed. Douglas y Linda Jane BARNETTE, Newark, Juan de la Cuesta (1985b), págs. 167-176.
— *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*, Oviedo, Universidad (1987).
— (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1986).
- POLT, John H. R.**, y **DEMERSON, Jorge** (eds.), Juan MELÉNDEZ VALDÉS, *Poesías selectas: La lira de marfil*, Madrid, Castalia (1981).
- QUINTANA, Manuel José**, *Poesías completas*, ed. Albert DÉROZIER, Madrid, Castalia (1969).
- REAL DE LA RIVA, César**, "La escuela poética salmantina del siglo xviii", *BBMP* 24 (1948), págs. 321-364.
- REINOSO, Félix J.**, *Historia de la Academia de Letras Humanas de Sevilla*, Sevilla, Diputación (1987).
- REY, Juan**, *La pasión de un ilustrado (Manuel M.^a del Mármol)*, Sevilla, Fundación Fondo de Cultura (1990).
- RÍO, Ángel del**, *Historia de la literatura española*, vol. II, Nueva York, Holt, Rinehart y Wilson (1963).
- RÍOS SANTOS, Antonio Rafael**, *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación (1989).
- RUDAT, Eva M. K.**, "Lo prerromántico, una variante neoclásica en la estética y literatura españolas", *IR* 15, nueva serie (1982), págs. 47-69.
— "From preceptive poetics to aesthetic sensibility in the critical appreciation of Eighteenth-Century poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga", *Diec* 11 (1988), págs. 37-74.
- RULL, Enrique**, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus (1987).

- SÁENZ, Pilar**, "Revitalización en la poesía ilustrada: el romance en la poesía de Meléndez Valdés", *Diec* 12 (1989), págs. 34-44.
- SALINAS, Pedro** (ed.), Juan MELÉNDEZ VALDÉS, *Poesías*, Madrid, Espasa Calpe (1925).
— *El romancismo en el siglo XX*, París-Tolosa, Lib. Éditions Espagnoles (1955).
- SALVADOR, Gregorio**, *El tema del árbol caído en Meléndez Valdés*, Oviedo, Universidad (1966) (CCF 19).
- SÁNCHEZ-SALVADOR Y BERRIO, Manuel P.**, *Poesías de Doralio*, ed. Felicidad PATIER TORRES, Pamplona, Institución Príncipe de Viana (1987).
- SANTELICES, Lidia**, "Noches lúgubres y Ocios de mi juventud por José Cadalso. Elementos románticos en ambas obras", *AUCh* 92, 14 (1934), págs. 167-183.
- SARRAILH, Jean**, *Enquêtes romantiques. France-Espagne*, París, Belles Lettres (1933).
- SCHURLKNIGHT, Donald E.**, "El hombre de la mente anochecida: de Young a Cadalso", *CHA* 119, 356 (1980), págs. 317-379.
— "En busca de los orígenes del Romanticismo en España (Cadalso, Young y las *Conjectures*): Hipótesis y analogía", *Hispa* 58 (1982), págs. 237-261.
— "El fin de la segunda Noche: cumbre del egoísmo de Tediato", *Hispa* 82 (1983), págs. 11-16.
- SEBOLD, Russell P.**, "Siempre formas en grande modeladas: Sobre la visión poética de Quintana", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, vol. II, Madrid, Castalia (1966), págs. 177-184; recogido en *El rapto de la mente: Poética y poesía dieciochesca*, Barcelona, Anthropos (1989), págs. 282-302.
— "Dieciochismo, estilo místico y contemplación en *La esposa aldeana* de Iglesias de la Casa", *PSA* 49 (1968a), págs. 116-144; recogido en *Ibíd.*, págs. 272-291.
— "Sobre el nombre español del dolor romántico", *Ins* 264 (1968b), págs. 1, 4-5; en *Ibíd.*, Prensa Española (1970), págs. 123-137; Barcelona, Anthropos (1989), págs. 157-169, y en David T. GIES (ed.), *Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989), págs. 98-109.
— *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*, Madrid, Gredos (1974); traducción de *Colonel don José Cadalso*, Nueva York, Twayne (1971).
— "Una lágrima, pero una lágrima sola. Sobre el llanto romántico", *Ins* 380-382 (1978), págs. 8-9, recogido en *Trayectoria...*, págs. 185-194.
— "La filosofía de la Ilustración y el nacimiento del Romanticismo español", en *Trayectoria del romanticismo español desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica (1983), págs. 75-108.
— "La pena de la Hija del Sol: realidad, leyenda y romanticismo", en Luis T. GONZÁLEZ DEL VALLE y Darío VILLANUEVA (eds.), *Estudios en honor de Ricardo Gullón*, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies (1984), págs. 295-308.
- TAMAYO, Juan Antonio**, "El problema de las *Noches lúgubres*", *RBN* 4 (1953), págs. 325-370.
- TUVESON, Ernest Lee**, *The Imagination as a means of grace: Locke, and the aesthetics of Romanticism*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press (1960).
- UGARTE, Michel**, "Textual Limits: José Cadalso's *Noches lúgubres*", *Diec* 12 (1989), págs. 3-15.
- VALLEJO, Irene**, "Fr. Diego Tadeo González", *AA* 179 (1977), págs. 1-135.
- VAN TIEGHEM, Paul**, "Les Idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen", *RLComp* 4 (1924), págs. 41-72, 222-269.

- VAN TIEGHEM, Paul**, "La poésie de la nuit et des tombeaux", en *Le Prérromantisme*, vol. II, París, F. Alcan (1930).
- VARELA, José Luis**, "La poesía sagrada de Alberto Lista", *Rom* 2 (1984), págs. 113-118.
- WALTERS, D. Gareth**, "In praise of inconstancy: the odes to Lisi of Meléndez Valdés", *BHS* 68 (1991), págs. 25-32.
- WARDROPPER, Bruce W.**, "Cadalso's *Noches lúgubres* and literary tradition", *SPh* 49 (1952), págs. 619-630.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe**, *Cadalso (Vida y muerte de un poeta soldado)*, Madrid, Editora Nacional (1967).
- ZAVALA, Iris M.**, "Jovellanos y la poesía burguesa", *NRFH* 18 (1965-1966), págs. 47-64.

Capítulo 10



El teatro del siglo XVIII (IV)*

*Guillermo Carnero, Mario Di Pinto, Ana M.^a Freire,
Francisco Lafarga, Juan A. Ríos, Russell P. Sebold*

- 10.1. Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII.
Francisco Lafarga.
- 10.2. Gaspar Melchor de Jovellanos y el drama romántico.
Russell P. Sebold.
- 10.3. Dramaturgos populares.
*Juan A. Ríos, Guillermo Carnero (Zavala y Zamora),
Mario Di Pinto (Comella).*
- 10.4. Teatro político durante la Guerra de la Independencia.
Ana M.^a Freire.

* Remitimos al lector al Índice general, donde podrá observar que para una comprensión cabal del teatro del XVIII español deberá considerar en conjunto los capítulos 5, 6, 7 y 10, siendo especialmente estrecha la vinculación entre 6 y 7.

Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII

10.1.1. Sensibilidad y virtud en el teatro europeo

En el siglo XVIII se produce, con fuerza inusitada, la invasión de la sensibilidad en la literatura de creación. Elevada de simple reacción física a virtud por obra de varios pensadores, en especial el inglés Shaftesbury (traducido en Francia por Diderot), la sensibilidad aparece como uno de los componentes más importantes del pensamiento ilustrado, ocupando su lugar junto a la razón, en un maridaje falsamente contradictorio (Maravall, 1979). Y no sólo se considera una virtud sino que, como tal, puede ser fuente de felicidad (Mauzi, 1969), aunque también (y hay abundantes ejemplos en la literatura) de desgracias.

La novela y el teatro se encargarán de difundir un nuevo mensaje de defensa de la sensibilidad, con unos personajes virtuosos y sensibles los cuales, tras numerosas peripecias y terribles pruebas, saldrán victoriosos sobre sus oponentes, demostrando con su ejemplo que la virtud todo lo vence. Este planteamiento, perfectamente entroncado en el didactismo que impera en la literatura dieciochesca, ofrecerá a lo largo del siglo distintas modulaciones, en conexión principalmente con posiciones ideológicas vinculadas con la «filosofía» de la época. Por su directa incidencia sobre el público, así como por su carácter colectivo, el teatro se presenta como el vehículo más apropiado y eficaz para llevar a cabo la difusión de nuevas ideas y la crítica de diversas situaciones de injusticia y desigualdad arraigadas en el siglo XVIII.

La exaltación de las nuevas virtudes cívicas (sensibilidad, humanidad, sociabilidad, laboriosidad, patriotismo, honradez), así como la crítica moral y social, no pueden darse más que en un contexto serio, desprovisto de comicidad y sátira, de ridiculizaciones y extravagancias. Las nuevas formas y los nuevos tonos exigidos por este nuevo teatro se insinúan desde los años veinte del siglo en Inglaterra, se asientan a mediados de la centuria en Francia y Alemania y desde estos países se difunden a otras naciones europeas.

Se ha señalado el inicio de este teatro en Inglaterra (Bernbaum, 1958), donde suele tomar la denominación *sentimental comedy*, *domestic tragedy* o *domestic play*, en la comedia de Colley Cibber *Love's Last Shift* (*El último recurso del amor*), que es de 1696; a pesar de lo temprano de la fecha, la pieza contiene varios de los elementos que más tarde aparecerán en las comedias sentimentales o tragedias domésticas propiamente dichas: personajes de clase media, caracteres sacados de la vida cotidiana, sentimentalismo, intención moralizadora. Con todo, hay que dar un gran salto para hallar la siguiente obra perteneciente al género, *The Conscious Lovers* (*Los amantes sinceros*) de Richard Steele, de 1722, donde se plantea el problema de la libre elección de cónyuge. Pocos años más tarde, en 1731, aparece *The London Merchant* (*El mercader de Londres*) de George Lillo, que con su enorme

éxito asegura no sólo el futuro del género en Inglaterra, sino que lo lanza al continente. La obra, que escenifica la terrible historia de un empleado de comercio de buen corazón, que es arrastrado por la pasión amorosa hasta el robo y el asesinato y termina siendo condenado a muerte y ajusticiado, se enmarca en un ambiente burgués, con el trasfondo del mundo del comercio. En 1753 vio la luz otro de los grandes ejemplos ingleses del género, *The Gai-mester (El jugador)* de Edward Moore, el cual, en un tono menos lúgubre y violento que el empleado por Lillo, muestra los efectos morales y sociales de la pasión excesiva por el juego.

Los dramas de Lillo y de Moore circularon por Francia y Alemania, y en ambos países aparecieron traducciones e imitaciones. Del *London Merchant* existe una primera versión en francés de 1748, debida a Clément de Genève, y el propio Diderot tradujo el drama de Moore en 1760, aunque no se publicó en la época (véase Gaiffe, 1971, págs. 46-60, sobre la introducción del drama inglés en Francia). De las distintas traducciones y adaptaciones merecen destacarse, por la calidad de los adaptadores, *La escuela de la juventud o el Barnevelt francés*, ópera cómica de Louis Anseume (1765), *Jenneval o el Barnevelt francés* (1769) de Louis-Sébastien Mercier y *Barneveldt* (1778) de Jean-François de La Harpe. Por su parte, Bernard-Joseph Saurin dio en 1768 su adaptación del *Jugador* con el nombre de su protagonista, *Béverley*.

Las obras de Lillo y de Moore fueron también conocidas en Alemania en la década de los cincuenta y coinciden con la aparición de los primeros ensayos alemanes del género (Eloesser, 1898). Aun cuando pudiera haber algún precedente, se señala como inicio del drama *Miss Sara Sampson* de Gotthold Ephraim Lessing, estrenada y publicada en 1755. Junto al tremendismo y al exagerado patetismo de algunas escenas, en consonancia con las obras inglesas, la obra presenta la pintura de ambientes burgueses en un tono realista, que fue muy del agrado del público. Sin embargo, la obra maestra del género es *Mimna von Barnhelm* del propio Lessing, escrita en 1763 y representada con enorme éxito en 1767 en Hamburgo, Frankfurt y Viena (véase Jané, Introducción a Lessing, 1979, págs. 11-64). La acción es aquí muy sencilla y tratada sin estridencias: presenta el reencuentro de dos amantes, separados por la guerra y la pérdida de fortuna de él y que rivalizarán en generosidad antes de reconciliarse¹. Escrito con el trasfondo de la Guerra de los Siete Años, este drama de amor y de honor, apoyado en una conciencia burguesa, fue acogido como la primera obra totalmente alemana en una época de postración del teatro germano, dependiente del teatro clásico francés.

El drama fue cultivado en Alemania durante varias décadas, ilustrado por figuras de la talla de Goethe y Schiller. Del primero, que había saludado en su juventud las innovaciones dramáticas de Lessing, pueden vincularse al género los dramas *Clavijo* (1774), sobre una supuesta disputa entre Beaumarchais y José Clavijo y Fajardo, y *Stella* (1775). Del segundo tuvo enorme éxito *Kabale und Liebe (La intriga y el amor)*, de 1784, que pone de manifiesto las dificultades de

¹ La obra fue conocida en Francia precisamente con el título *Los amantes generosos*, en adaptación de Rochon de Chabannes, y de allí pasó a España con la misma denominación.

la pequeña burguesía al tiempo que señala la corrupción y la tiranía imperantes en las cortes de los pequeños estados de Alemania.

El epígono del género fue August von Kotzebue, que abusó del sentimentalismo en varias obras de enorme éxito, tanto en Alemania como en el extranjero. Su *Menschenhass und Reue* o *Misantrópia y arrepentimiento* (1789), complicada historia del arrepentimiento de una adúltera, gozó de varias traducciones a los principales idiomas europeos. Con todo, sus exageraciones y su exceso de patetismo señalan la decadencia del género.

En Francia, país que por su situación central y por su prestigio cultural tiene en el siglo XVIII un papel de primer orden, se aprecia una tendencia de la comedia que la conduce hacia un tipo de teatro menos cómico, con paulatina presencia de intención moralizadora y personajes serios. Tal proceso, iniciado en los años veinte con las obras de Philippe Néricault Destouches o Aléxis Piron, encuentra su gran impulsor en Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (véase Lanson, 1970). Creador de una comedia con ausencia, o presencia escasa, de elementos cómicos (que sus enemigos calificaron de *larmoyante*), clara intención moralizadora y fuerte dosis de sensibilidad, supo llegar a los espectadores con títulos como *El prejuicio de moda* (1735) —traducida por Luzán como *La razón contra la moda*—, *Mélanide* (1741), *La escuela de las madres* (1744), *El aya* (1747). La *comédie larmoyante* contenía varios ingredientes que luego iban a constituir el llamado drama burgués; sin embargo, Diderot no menciona a La Chaussée al poner los cimientos teóricos del nuevo género y aludir a sus precedentes.

Por ser el año de publicación de *El hijo natural* de Diderot, suele fijarse en 1757 el inicio del drama burgués en Francia. En rigor, tal expresión no se usó en la época y ha sido acuñada por los historiadores y críticos literarios por comodidad: en francés se encuentran en el siglo XVIII denominaciones como *género serio*, *género intermedio*, *tragedia burguesa*, *tragedia doméstica* o *drama* a secas. El propio Diderot llamó comedia tanto a su *Hijo natural* como a su otro drama, *El padre de familias* (1758). El primero no se representó hasta 1771 y resultó un fracaso, mientras que el segundo, estrenado en 1761 en la Comedia Francesa, obtuvo un éxito más que mediano (Chouillet, A., 1982).

Tuvieron que transcurrir varios años para que un drama fuera representado como tal por los comediantes franceses, que se mostraron al principio muy reticentes hacia el nuevo género: tal honor correspondió a *El huérfano inglés* del marqués de Longueil, de 1769. Con anterioridad se habían estrenado en la Comedia Francesa (y publicado) *La joven india* de Chamfort, *El filósofo sin saberlo* de Sedaine, el *Béverley* de Saurin y la *Eugenia* de Beaumarchais, si bien ésta se imprimió como drama. La censura impidió que se representaran en París algunos dramas publicados por los mismos años, como *La cacería de Enrique IV* de Collé (estrenado en 1774), *Los amantes desgraciados o el conde de Comminges* de Baculard d'Arnaud o *El criminal honrado* de Fenouillot de Falbaire (ambos tuvieron que esperar hasta la época revolucionaria). Durante la década de 1770 se publicaron o representaron varios dramas interesantes: *Los dos amigos o el negociante de Lyon* de Beaumarchais, *El desertor*, *El indigente* y *La carretilla del vinagrero* de Mercier, *Mélanie* de La Harpe (prohibida), *El fabricante de Londres* de Fenouillot de Falbaire, *Los amantes generosos* de Rochon de Chabannes

(adaptación de Lessing). La mayoría de estos dramas se tradujeron o adaptaron al castellano.

Numerosas fueron asimismo las traducciones italianas de dramas franceses, que sustentaron la difusión del género en la península (Santangelo & Vinti, 1981). No quedó al margen de la corriente el propio Carlo Goldoni, introduciendo en algunas de sus comedias el realismo, el sentimiento y la moralidad propios del drama. Por otro lado, el nombre de Goldoni apareció vinculado a las primeras muestras del drama en Francia: en efecto, Diderot fue acusado de haber plagiado al autor italiano y de que su *Hijo natural* en particular debía mucho al *Vero amico* goldoniano.

10.1.2. Una nueva concepción teatral. La obra de Diderot

Un teatro de tono serio y elevado con personajes vulgares, sacados de la vida cotidiana, venía a romper con los esquemas establecidos por la doctrina clásica en Francia. Se trataba de un género nuevo, distinto de la tragedia y de la comedia, que debía luchar para encontrar su lugar. A diferencia de la *comédie larmoyante*, que había introducido ya notables novedades, el drama aparece arropado por varios escritos teóricos y críticos, los cuales no sólo establecen las bases sobre las que deberá asentarse, sino que también intentan legitimarlo frente a una tradición literaria de la que se aparta.

En el caso de Diderot, la publicación de la teoría coincide con la de la práctica teatral (véase Beleval, 1950; Casas, 1986; Connon, 1989; J. Chouillet, 1973; Szondi, 1973). En efecto, formando volumen con su primer drama publicó en 1757 las *Conversaciones sobre «El hijo natural»*, mientras que el año siguiente el *Discurso de la poesía dramática* vio la luz con *El padre de familias*². El tono y el objeto de ambos textos es distinto: las *Conversaciones*, en las que Diderot imagina un diálogo en tres tiempos entre Dorval (el hijo natural) y «yo», son una reflexión sobre la obra de la que puede extraerse la poética del nuevo género. Por su parte, el *Discurso* se presenta como una obra muy bien estructurada y de alcance más general, en la que tienen cabida consideraciones sobre la estructura dramática, el interés, el gesto, la puesta en escena, etc.

No sólo Diderot escribió sobre el drama en Francia. En 1767 Beaumarchais puso como prólogo a su *Eugenia* un *Ensayo sobre el género dramático serio*, breve y enérgico alegato en favor del mismo; en 1773 L. S. Mercier publicó, sin su nombre, *Del teatro o Nuevo ensayo sobre el arte dramático*, que por su virulencia, especialmente contra los actores, le valió no pocas críticas y represalias.

También en Alemania se encuentran en la época algunos escritos sobre el drama. El más célebre de ellos es la *Dramaturgia de Hamburgo*, conjunto de folletos de crítica teatral publicados por Lessing entre 1767 y 1769, en los que, en-

² Hay pocas ediciones de estos textos; las más accesibles son las de la colección *Nouveaux Classiques Larousse*, 1975. No existen traducciones españolas.

tre otras muchas cosas, arremete contra la estética clásica francesa sin dejar de citar a los antiguos y exalta el genio como fuerza necesaria en la composición poética³. La publicación coincidía con la difusión en Alemania de las teorías de Diderot (que fueron muy discutidas) y la representación con éxito de sus dramas. Éstos, con aquéllas, habían sido traducidos por el propio Lessing en 1760 (Mortier, 1954).

Desde el punto de vista formal, la mayor novedad representada por el drama es la de ser un género distinto de los aceptados por la estética clásica:

Una obra no se encierra nunca en rigor en un solo género. No existe una obra en los géneros trágico o cómico en la que no se encuentren fragmentos que no estarían fuera de lugar en el género serio; y, recíprocamente, los habrá en éste que lleven la impronta de uno y otro género. La ventaja del género serio es que, situado entre los dos, tiene recursos, ya sea elevándose, ya descendiendo. No ocurre lo mismo con el género cómico o con el género trágico [...]. Los pintores y los poetas tienen derecho a intentarlo todo; pero ese derecho no comprende la licencia de fundir especies diferentes en un mismo individuo (Diderot, 1975, págs. 156-157).

Estas palabras muestran claramente los límites del pensamiento dramático de Diderot, situado entre la osadía innovadora y el respeto a una tradición clásica con la que no quería enfrentarse. Es curioso constatar que cuando intenta explicar un punto atrevido de su doctrina, lo hace con un ejemplo tomado de Racine o Corneille o una cita de Esquilo, Sófocles o Terencio.

Otra contradicción notabilísima es la existente entre la teoría del drama, tal como la expresa Diderot, y las propias realizaciones dramáticas. Se han señalado en múltiples ocasiones los defectos de sus obras, las ambigüedades en relación a la realidad vivida, la distancia entre su entusiasmo y sus expectativas y los resultados obtenidos (Mittman, 1971-1972; Niklaus, 1963).

El propio Diderot, aun cuando reconoce en algún lugar sus limitaciones, achaca su fracaso a causas externas, a las convenciones dramáticas, a las imposiciones del teatro de su tiempo, a la reacción del público y de la crítica:

Si no salí airoso la primera vez es porque el género resultaba ajeno a los espectadores y a los actores, porque había un prejuicio establecido que todavía subsiste contra eso que se llama la comedia «lacrmosa», porque tenía una turba de enemigos en la Corte, en la ciudad, entre los magistrados, entre las gentes de Iglesia y los hombres de letras (1957, págs. 1039-1040).

De las reglas y convenciones teatrales, lo que más le molesta a Diderot es su carácter imperativo y riguroso, ya que por otra parte le parecen aceptables y aun necesarias: «Las leyes de las tres Unidades son difíciles de observar, pero son

³ Hay traducción catalana, 1988; existe también traducción española parcial, 1944. El periódico *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, en su número 237 de 1790, publicó, atribuyéndolo a Lessing, un *Discurso sobre la comedia sentimental o lacrimosa* (págs. 235-240).

sensatas [...] Me disgustaría haber tomado alguna licencia contraria a los principios generales de la Unidad de Tiempo y de la Unidad de Acción; y pienso que no se puede ser muy severo en cuanto a la Unidad de Tiempo» (1975, págs. 109-110). Y la mayoría de sus planteamientos se harán en nombre de la naturaleza y de la verosimilitud, dos conceptos básicos de la doctrina clásica, aun cuando ahora la óptica sea distinta.

La poética del género serio aparece definida en la tercera de las *Conversaciones* (*Ibid.*, págs. 158-159): asunto importante; intriga sencilla, sin elementos episódicos, doméstica y propia de la vida real; ausencia o atenuación de los elementos cómicos; utilización del monólogo; prohibición de mezclar lo cómico con lo trágico; intención moralizadora; presencia de la pantomima y de los cuadros, en detrimento de los golpes de efecto. Pero, junto a esto, la idea de libertad y la negación de todo dogmatismo: «Y sobre todo recuerde que no hay un principio general: no conozco ninguno de los que acabo de indicar que un hombre de talento (*génie*) no pueda infringir con éxito.»

Al margen de lo aconsejado en este párrafo, otros aspectos estuvieron presentes en la preocupación de Diderot y de los teóricos del drama. Así, el empleo generalizado de la prosa en lugar del verso, que Diderot propone instintivamente, sin una reflexión razonada:

Me he preguntado a veces si la tragedia doméstica podía escribirse en verso y, sin saber muy bien por qué, me he contestado que no. Sin embargo, la comedia ordinaria se escribe en verso, y la tragedia heroica se escribe en verso. ¡Qué no podrá escribirse en verso! ¿Acaso este género exigirá un estilo peculiar del que no tengo noción? ¿O la verdad del argumento y la violencia del interés rechazarán un lenguaje simétrico? ¿Será la condición de los personajes tan vecina de la nuestra para admitir una armonía regular? (*Ibid.*, pág. 51).

Más decidido resulta Beaumarchais, prefiriendo la prosa y dando razones para ello, en nombre de la verdad, la naturalidad y la razón (1957, págs. 14-16).

Se mostraron también muy preocupados Diderot y los teóricos del drama por todo lo relacionado con la representación: el gesto, la pantomima, la puesta en escena, los decorados, el vestuario. Sus propuestas de una representación más realista y natural se oponían, en ocasiones frontalmente, a los hábitos y rutinas del teatro de su tiempo (Peyronnet, 1974; Rougemont, 1988).

El alcance moral y social del drama aparece también en Europa como uno de sus componentes esenciales, aunque la fuerza y la constancia con que se ilustra varían en los distintos contextos culturales. Y ello vinculado con las diversas condiciones en las que se manifestó el movimiento ideológico, social y cultural de la Ilustración.

En este sentido resulta elocuente la propuesta de Diderot de presentar en el drama no ya los caracteres (recurso tradicional de la comedia), sino las *condiciones*, por lo que entiende las relaciones de tipo familiar, así como las de tipo social y laboral (comerciante, abogado, juez, campesino).

10.1.3. Comedia sentimental y tragedia burguesa en España

Un estudio del género en España (aunque, en rigor, este extremo sea aplicable también a otros países) topa en primer lugar con una cuestión de nomenclatura. Fueron numerosas (hasta 22 recoge María Jesús García Garrosa [1990b], cuyo estudio, a pesar del título, considera también el género en Francia, como referente inmediato, estableciendo relaciones de orden formal y temático entre las piezas sentimentales publicadas en ambos países) las denominaciones dadas en la época a este tipo de teatro, vinculándolo ya a la tragedia (ciudadana, urbana), ya a la tragicomedia, al drama (sentimental o sin especificación) y, en mayor número, a la comedia, con calificativos que aluden a su carácter sensible o lacrimógeno (sentimental, patética, plañidera, lacrimosa, llorona, lastimosa, triste, tierna, etc.), a su tono (seria) o a su contenido y alcance (burguesa, social, urbana). Unas denominaciones fueron propuestas por los autores en el momento de publicar sus obras o de darlas a las tablas, y otras, adoptadas por los críticos e historiadores de la literatura.

Algunas de estas denominaciones son o fueron peyorativas: Nivelles de La Chaussée no apellidó *larmoyantes* a sus comedias, sino que fueron sus enemigos quienes lanzaron tal apelativo para ridiculizarlas. La palabra conservaría su acepción treinta años más tarde, pues el abate Sabatier (1772, artículo «Diderot») la aplica a los dramas de su enemigo Diderot. Ciertamente es que cuando Gustave Lanson redactó su tesis doctoral sobre La Chaussée no dudó en utilizar tal expresión, que a finales del siglo XIX había dejado de ser peyorativa.

Con esa intención peyorativa deben leerse las alusiones que en la época se hacían en España a este tipo de teatro. Ahora bien, los términos castellanos que corresponden a la expresión *comédie larmoyante* (lacrimosa, lacrimógena, lastimosa, llorona y otros), resultan inadecuados cuando se aplican de manera general e indiscriminada al conjunto de obras pertenecientes al género serio, puesto que la expresión francesa está perfectamente vinculada a un momento histórico y se aplica casi exclusivamente a la producción de La Chaussée, haciéndola extensiva a lo sumo a otras piezas anteriores a Diderot (1757). El tipo de teatro que se hace en España a partir de 1770 —es decir, después de la experiencia del teatro de los Reales Sitios, donde se dieron en traducción varias obras vinculadas con la *comédie larmoyante* (véase Cotarelo, 1987b, págs. 68-69)— debe ser considerado como relacionado con Diderot y su escuela, y en consecuencia a dichas obras les resulta poco o nada apropiado el apelativo *larmoyante* en cualquiera de sus versiones españolas (García Garrosa, 1990b; Lafarga, 1988).

Con todo, se utilizó a partir de esa fecha por los detractores del género, mientras en la pluma de otros autores hallamos distintas denominaciones. Así, Jovellanos en su *Curso de humanidades castellanas* utiliza las expresiones «comedia tierna o drama sentimental» al referirse a su *Delincuente honrado* y a *Misanropía y arrepentimiento*; Santos Díez González en sus *Instituciones poéticas* dedica un apartado a la «tragedia urbana», y en el prólogo a la colección *Teatro Nuevo Español* considera necesaria la inclusión en la misma de «las que los

modernos llaman comedias serias o lastimosas o tragedias urbanas» (1793, págs. 111-118; 1800, II, pág. xx; el prólogo no lleva firma, aunque debe atribuirse a él: Checa Beltrán, 1989); por su parte, el P. Andrés utiliza los términos «comedia seria» y «tragedia urbana» al hablar de este género en Francia, al que dedica varias páginas (1784-1806, IV, págs. 354-362). Incluso una disposición oficial como el *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros* de 1807 alude a los «dramas o comedias sentimentales» tenidos por inferiores a las tragedias y comedias, pues si los autores de éstas tienen derecho a percibir un 8 por 100 de la recaudación, los de los dramas deberán contentarse con un 5 por 100 (*cit.* en Cotarelo, 1904, págs. 701-702).

Los críticos modernos han utilizado distintas denominaciones. Ivy L. McClelland usó primero la de *sentimental drama* (1937), aunque más tarde, al subtitular el segundo volumen de su *Spanish Drama of Pathos* (1970), se inclinó por la de *low tragedy*, si bien utiliza además otras en el cuerpo de la obra (*domestic drama, domestic play*). Por su parte, Jorge Campos (1969) suele usar las expresiones «comedia urbana» y «comedia burguesa». Más tarde, Joan L. Pataky parece querer consagrar en su tesis (1977) la denominación «comedia lacrimosa», que aplica a 26 piezas españolas: curiosamente deja fuera de su estudio, por razones cronológicas, *La razón contra la moda* de La Chaussée traducida por Luzán, que sí es una *comédie larmoyante*, y llega a calificar de tales los dramas de Diderot.

Más recientemente, Guillermo Carnero habla de «comedia sentimental» (1983) y la misma expresión es la utilizada por María Jesús García Garrosa en el subtítulo de su libro ya citado (1990b), aunque en el interior se sirva a veces de otras denominaciones.

Las opciones de la crítica más seria coinciden, pues, en las denominaciones que engloban los calificativos «sentimental» y «urbano/burgués». Ciertamente ambos apelativos no son intercambiables, aunque también es cierto que en muchas ocasiones se refieren a una misma realidad. El adjetivo «burgués» conlleva una carga ideológica innegable y como tal aparece desde los inicios del género, a partir de Diderot: se trata tanto de un teatro dirigido primordialmente a una clase social determinada, como de la elevación a categoría dramática seria de esa misma clase, con la defensa de los valores inherentes a ella. Tal planteamiento se encuentra en varias piezas españolas, en menor grado o con menos fuerza que en las francesas. Con el adjetivo «sentimental» se insiste en un rasgo común a producciones más variadas, dentro de la misma línea. Al ser más general, el término «sentimental» es válido también para la comedia burguesa o urbana. Resulta, pues, de utilización más cómoda y segura que los anteriores, excluido el de «lacrimosa», totalmente inadmisibles cuando es usado de modo general e indiscriminado.

Señalar cuándo comienza la historia del género en España plantea alguna dificultad. Se ha indicado a menudo la fecha de 1751, año de publicación de *La razón contra la moda* de Luzán, traducción, como se ha indicado, del *Préjugé à la mode* de La Chaussée; pero hay que dar un gran salto de más de veinte años para hallar otra obra del género, la traducción de la *Eugenia* de Beaumarchais por Ramón de la Cruz (1772). El propio Luzán fue de los primeros en referirse en español al nuevo género en sus célebres *Memorias literarias de París*:

M. de La Chaussée, de la Academia Francesa, es autor de excelentes comedias, a quienes se les ha dado el epíteto de *larmoyantes* (llorosas) por los tiernos afectos que en ellas expresa con grande arte el autor. *Mélanide*, *La escuela de las madres* (*L'École des mères*), *La aya* (*La Gouvernante*) y el *Préjugé à la mode* son de este autor. Todas son muy buenas y pueden competir con las más célebres que se hayan representado hasta ahora en parte alguna. Pero la última (*Le Préjugé à la mode*) está trabajada con un acierto, con un arte y con un gusto apenas imitable (1751b, págs. 79-80).

Tras estos elogios no extraña que tradujera dicha comedia, aunque llama a atención que un espíritu clásico como Luzán se fijara en una obra perteneciente a un género que en Francia había recibido los más duros ataques de la crítica clasicista y académica. Insiste en el prólogo en el carácter moral de la obra, que la hace superior a la comedia tradicional; también está presente la idea del gusto, que tal vez pensaba imponer o lanzar en el teatro español con esta obra (Barbolani, 1991; McClelland, 1970, II, págs. 401-404; Mérimée, 1983, págs. 440-452).

En cualquier caso, este género, especialmente en su modalidad sentimental, parece estar vinculado a los intentos de reforma emprendidos por el conde de Aranda con la creación del teatro de los Reales Sitios, para el cual se tradujeron varias obras francesas de la época clásica (de Racine y Molière) y en mayor número tragedias y comedias del XVIII. En la nómina (junto a Voltaire, Lemierre y Regnard) aparecen Destouches, Gresset, Mme. de Graffigny y Chamfort, autores de comedias morales y sentimentales.

Más tarde, a principios de 1773, en el círculo de Pablo de Olavide, a quien se encargó la traducción de varias de esas obras, se discutió sobre el nuevo género e incluso se propuso un concurso entre los asistentes a la tertulia para premiar la mejor comedia sentimental. El galardón, que el público y la crítica confirmarían luego, recayó en *El delincuente honrado* de Jovellanos; participaron en el mismo certamen Cándido María Trigueros, Francisco de Bruna e Ignacio Luis de Aguirre. Sólo ha quedado la obra del primero, titulada en los manuscritos *Cándida o la hija sobrina*, pero impresa más tarde (1785) como *El precipitado* (Aguilar Piñal, 1974, págs. 91-105; 1987, págs. 207-214; Defourneaux, 1959, págs. 74-80; véase también Trigueros, 1988). Es posible, como sugiere Antonietta Calderone (1987), que el propio Olavide presentara en alguna de las sesiones en que se discutió sobre el género su traducción del *Desertor* de Mercier, que se representó y publicó mucho más tarde⁴. Las tres obras mencionadas son ejemplo de un teatro serio, regular y moral, expresión del talante ilustrado de sus autores.

La década de los setenta ofrece, aparte de los mencionados, pocos ejemplos

⁴ En cualquier caso, como había adelantado en su edición de José López de Sedano, 1984, A. Calderone reafirma aquí que la traducción en prosa se debe a Olavide, mientras que otra existente en verso, probable versificación de la anterior, es la realizada por J. López de Sedano. Tal afirmación, que suscribo, modifica mi errónea atribución de ambas versiones a Olavide en 1983-1988, I, núms. 163 y 164; y pone en entredicho la edición de *El desertor* en verso atribuida a Olavide, 1987.

de dramas o comedias sentimentales; algunos de ellos son traducciones, como *La Escocesa*, la *Eugenia*, *El Beverley*. Sin embargo, a partir de 1780 parece haberse consolidado el género, pues en pocos años se suceden numerosas comedias de este tipo, muchas de ellas originales españolas, y la tónica se mantiene hasta finales de siglo. El género siguió representándose durante el primer tercio del siglo XIX, aunque alimentándose sobre todo de producciones anteriores, pues las obras nuevas fueron escasas.

El quehacer de los autores y traductores estuvo acompañado por la aparición de distintas alusiones al nuevo género en obras de variada índole. Ya se han citado las palabras elogiosas de Luzán en sus *Memorias literarias de París*. Muchos años más tarde, en 1781, apareció otra obra de similares características, debida al duque de Almodóvar, el cual en su *Década epistolar* (1781) intentó hacer la descripción de la actualidad literaria francesa del momento (Lafarga, 1990b). Se extiende en varias páginas acerca del género, dando numerosos títulos y autores, para terminar haciendo consideraciones sobre la denominación y contenidos:

No pudiéndose llamar tragicomedias a semejantes dramas nuevos y siendo preciso darles el epíteto, aunque impropio, de comedias lastimeras para entendemos mejor. Abandonando ya la cuestión de nombre, diré a Vn. que con efecto son unos dramas que interesan, están llenos de sentimientos nobles, de pensamientos discretos bien ajustados; de una inquietud y un dulce patético que suspende y afecta el ánimo [...] A favor de sus buenas cualidades, enseñanza y mérito (se entiende en las piezas de esta clase en que concurren dichas circunstancias) perdono sus defectos y la parte en que faltan al legítimo estatuto de la buena comedia en cuanto a ciertas reglas que justa y constantemente se le suponen (1990b, págs. 245-246).

Por los mismos años empiezan a aparecer en la prensa (*Diario de Madrid*, *Memorial Literario*) reseñas y comentarios de algunos dramas. Su actitud no es siempre favorable, antes bien, crítica y aun satírica, contribuyendo así a una polémica que se prolongará durante veinte años.

Aunque sin ánimo polemizador, el erudito Juan Andrés contribuyó al debate con las páginas que dedicó a los «dramas serios de los franceses» en su magna historia literaria. No todo son alabanzas, pues manifiesta su desagrado hacia las obras de Diderot y sus reservas acerca de los dramas lúgubres de Baculard d'Arnaud, aunque elogia la *Mélanide* de La Chaussée, la *Eugenia* de Beaumarchais, *El indigente* de Mercier y algunas otras (1784-1806, IV, págs. 218-227). Más adelante, haciéndose eco de los ataques que el género recibió en Francia, toma su defensa en nombre de la utilidad, anteponiéndolo a la tragedia y comedia tradicionales⁵. Y aun cuando manifiesta algunos defectos y exageraciones

⁵ «Yo no veo por qué se ha de despreciar una composición teatral que, bajo cualquier nombre que se le quiera poner, sabe muy bien herir el corazón con apasionados afectos e inspirar una útil moralidad, y que tal vez logra más cumplidamente el fin deseado del teatro de deleitar e instruir, de lo que lo hacen la heroica tragedia y la burlesca comedia» (pág. 356).

que observa en él (excesos en la expresión de los caracteres, escasa naturalidad en el diálogo, defensa desmedida del duelo y el suicidio), hace un llamamiento a los dramaturgos para que lo cultiven, en un tono que no rechazarían un Diderot o un Beaumarchais:

No se acobarden, pues, los poetas por lo que puedan decir algunos críticos, que al parecer temen mucho que la introducción del género serio venga a confundir los límites que se han fijado entre la comedia y la tragedia, y a producir, como ellos dicen, un monstruoso *ambigü*: la naturaleza ha dejado un campo libre a los ingenios para entretenerse sin tantos obstáculos y no conoce estos estrechos límites que una vana crítica ha intentado fijar. Una composición teatral que infunda en el ánimo un dulce placer y le instruya en una buena moralidad, ciertamente merecerá en todos tiempos que los poetas la reciban con los brazos abiertos, aunque aparezca nueva y aunque se le dé el nombre que se quiera (*Ibíd.*, págs. 359-369).

Un trato también favorable le dio más tarde Santos Díez González en sus citadas *Instituciones poéticas*. Tras invocar el texto del P. Andrés, propone una definición de la que llama «tragedia urbana» parafraseando la de Aristóteles y relacionando cada uno de sus puntos con los atribuidos a la tragedia heroica⁶: se detiene en la explicación del adjetivo «urbano», referido a acciones que suceden «entre personas de un carácter regular, y no entre las de un carácter ridículo; y entre caballeros, y no entre gente plebeya» (1793, pág. 114). En otros apartados trata de la materia, de la forma y del fin de la tragedia urbana, ampliando y matizando lo expuesto en la definición (*Ibíd.*, págs. 116-118).

Mientras se publicaban textos como los mencionados, con un tratamiento serio del género, éste era objeto en los periódicos de pullas, lanzadas con ocasión de la reseña de algún estreno o de una publicación reciente, o contra algún autor o actor, acompañadas a menudo de críticas de malas traducciones⁷.

Más de un autor entró en la liza. Algunos, como Dionisio Solís, defendiendo el género (en el prólogo a su traducción de *Misanropía y arrepentimiento* de 1800), otros atacándolo. Por las mismas fechas apareció la comedia de José Mor de Fuentes *La mujer varonil* (sátira de la mujer literata), en cuyo prólogo el autor arremete contra el género, al que califica de «nuevo vandalismo, que reengolfa [el arte] en la barbarie de su primer origen y le ataja por largo tiempo el camino de la agradable regularidad, cuanto más el de la sublime

⁶ «Imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante» (pág. 113).

⁷ Cotarelo, 1902, págs. 192-193, refiere, por ejemplo, los escritos satíricos aparecidos contra el actor en el *Diario de Madrid* en diciembre de 1803, acusándolo de preferir las traducciones de dramas franceses a obras del teatro clásico español, así como la réplica de Máiquez en el mismo periódico.

perfección» (pág. 3). Entre sus defectos enumera la debilidad de sus argumentos, el artificio de su composición, la falta de estructura, el uso de la prosa. Saliéronle pronto al paso los redactores del *Memorial Literario*, primero con una breve reseña de la obra y luego con un comentario más amplio, en el que acusaban a Mor de Fuentes de falta de lógica y conocimientos dramáticos, de superficialidad e incorrección en la expresión, amén de considerar su comedia fría, débil y escasamente original (1801, págs. 25, 71-73).

El caso más conocido es el de Andrés Miñano, quien en su comedia *El gusto del día* (1802) ridiculizó con no mucha gracia los dramas, mostrando en escena a una señora embobada por la continua asistencia al teatro y que acaba creyéndose la adúltera arrepentida de la *Misanropía*. El autor antepuso a la comedia un prólogo en el que se desata contra esta obra y todas las de su género y defiende la tradición dramática española. También a Miñano le replicó la prensa: con bastante comedimiento el *Memorial*, dedicándose, tras resumir el argumento, a probar, mediante alusiones a la Antigüedad y citas de la *Enciclopedia*, que la comedia sin comicidad es tanto o más válida que la otra (1803, págs. 245-253); con mayor virulencia *El Regañón general*. Este periódico, caracterizado por su tono satírico y festivo, publicó en seis números, entre julio y septiembre de 1803, varias cartas cruzadas entre un tal Pedro Rico (que se dice traductor) y el llamado «Autor del *Gusto del día*», llenas de improperios⁸. En el número de 7 de septiembre, dando un repaso a las principales cuestiones tratadas en los números anteriores, se alude a tales cartas, refiriéndose en tono más sosegado al asunto:

Aun cuando no tuviera éste [*El gusto del día*] más defectos que el de ridiculizar con tanta insulsez e inverosimilitud la *Misanropía* y toda clase de tragedias urbanas, debía ser muy mal mirado: yo no diré que sea el mejor género dramático el que nos mueve a llorar, y cuyo uso se ha introducido bastante, pero no debemos por eso tenerlo por malo. Las lágrimas que nacen de ternura y no de dolor causan infinito placer a los hombres sensibles, y cuando en las comedias de esta clase sabe su autor mover el corazón, presentándonos la virtud con su hermosura y la culpa con todos sus remordimientos, nos muestra una obra singular y un talento digno de aprecio (pág. 227).

Los ecos de esta polémica no se apagaron totalmente en aquel momento, puesto que todavía en 1821 Alberto Lista, al dar en *El Censor* la crítica de *Misanropía y arrepentimiento*, sale en defensa del género, considerándolo más moral que la comedia y la tragedia tradicionales, al estar los acontecimientos más cercanos a la condición del espectador medio y presentar cuadros de virtud y de felicidad doméstica cuya influencia es más directa (*El Censor*, núm. 47, 23 de junio de 1821, págs. 349-352).

Resulta difícil fijar una cronología fiable del género debido a la ausencia de

⁸ *El Regañón general*, núms. 10 (2 de julio), 11 (6 de julio), 12 (9 de julio), 13 (13 de julio), 28 (3 de septiembre) y 34 (24 de septiembre); el 29 (7 de septiembre) contiene también un severo juicio sobre Miñano. Véase Morange, 1991.

datos seguros para muchas obras; con todo, a partir de los proporcionados por manuscritos, ediciones y representaciones puede establecerse una lista bastante cercana a la realidad.

- 1751 *La razón contra la moda* (Luzán, traducción).
- 1772 *Eugenia* (Cruz, traducción).
- 1773 *El delincuente honrado* (Jovellanos).
- 1773 *El precipitado* (Trigueros).
- 1774 *El desertor* (Olavide, traducción).
- 1775 *Eufemia* (anónimo, traducción).
- 1777 *El Beverley* (anónimo, traducción).
- 1778 *El abuelo y la nieta* (Comella).
- 1781 *La Adelina* (Valladares, traducción).
- 1782 *El naufragio feliz* (Zavala).
- 1782 *Los perfectos comerciantes* (Valladares).
- 1783 *El fabricante de paños* (Valladares, traducción).
- 1784 *El carbonero de Londres* (Valladares).
- 1784 *Los menestrales* (Trigueros).
- 1784 *El trapero de Madrid* (Valladares, traducción).
- 1784 *El vinatero de Madrid* (Valladares).
- 1785 *El padre de familias* (Villarroel, traducción).
- 1786 *La Cecilia* (Comella).
- 1787 *El hijo natural* (Calzada, traducción).
- 1788 *Las víctimas del amor* (Zavala).
- 1789 *Natalia y Carolina* (Comella).
- 1790 *La Escocesa* (Cruz, traducción).
- 1790 *La industriosa madrileña* (Durán).
- 1790 *La Justina* (Zavala).
- 1790 *El marido de su hija* (Valladares, traducción).
- 1791 *Los amantes desgraciados* (Bellosartes, traducción).
- 1791 *Los dos amigos* (Botti, traducción).
- 1792 *El amor perseguido* (Zavala).
- 1792 *Las vivanderas ilustres* (Valladares).
- 1793 *El bueno y el mal amigo* (Zavala).
- 1793 *El triunfo del amor y la amistad* (Zavala).
- 1794 *El amante generoso* (Zavala).
- 1796 *El huérfano inglés* (Iriarte, traducción).
- 1799 *El hijo reconocido* (Comella).
- 1799 *El hombre de bien* (Enciso, traducción).
- 1800 *Cecilia y Dorsán* (Rodríguez de Arellano, traducción).
- 1800 *El abate de l'Epée* (Estrada, traducción).
- 1800 *Misanropía y arrepentimiento* (Solís, traducción).
- 1800 *La reconciliación* (Rodríguez de Arellano, traducción).
- 1801 *Los amantes generosos* (J. E. G., traducción).
- 1801 *El amor y la intriga* (anónimo, traducción).
- 1801 *Concini y Enrique IV* (Rodríguez de Arellano, traducción).
- 1801 *El conde de Olsbach* (anónimo, traducción).

- 1801 *El padre de familia* (Estrada, traducción).
- 1801 *La virtud en la indigencia* (J. E. G., traducción).
- 1805 *El galeote honrado* (anónimo, traducción).
- 1810 *La buena madre* (anónimo, traducción).
- 1815 *La esposa delincuente* (Pastor, traducción).
- 1818 *El conde de Almaviva* (Enciso, traducción).
- s. a. *El filósofo sin saberlo* (anónimo, traducción).
- s. a. *Sara Sampson* (anónimo, traducción).

Esta lista (tomo los datos de García Garrosa, 1990b; Pataky, 1977, las cuales se basan en Andioc, 1970; Coe, 1935; Cotarelo, 1902, 1897; Lafarga, 1983-1988; McClelland, 1970) no recoge la totalidad de dramas y comedias sentimentales en español, aunque es suficientemente representativa, a mi entender. Se aumentaría notablemente si se consideraran las traducciones de obras muy variadas (melólogos, óperas cómicas) que F. Gaiffe (1971, págs. 557-577) tiene por dramas e incluye en su obra.

10.1.4. *Melólogo y unipersonal. La música teatral*

Por su carácter serio, sus argumentos elevados, sacados de la historia o de la leyenda, por el sentimentalismo y aun el patetismo de sus situaciones y de su expresión, el melólogo o melodrama se sitúa en el marco de un teatro de la sensibilidad en el siglo XVIII. Con este subgénero se plantea también, como con la comedia sentimental o el drama burgués, una cuestión de denominación, pues la palabra «melodrama» significa tanto composición teatral cantada (ópera), como obra dramática con acompañamiento musical, normalmente con pocos personajes, o también drama patético de acción complicada y gran espectáculo, con participación musical, aunque no necesaria. Las tres acepciones pertenecen a momentos distintos de la historia. La relacionada con el teatro de la sensibilidad, la segunda, aparece como creación de Jean-Jacques Rousseau con su *Pygmalion*, representado en Lyon en 1770 y cinco años más tarde en París. Si bien Rousseau denominó a su obra *scène lyrique*, usa de la palabra melodrama en otros escritos al referirse a ella. En el contexto español, el musicólogo José Subirá, máximo estudioso del género, adoptó la denominación «melólogo», así como la definición del mismo como «género teatral donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven» (Subirá, 1949-1950, I, pág. 20). El uso del término tiene la ventaja de evitar las numerosas denominaciones que se le dieron en España: melodrama, escena lírica, escena trágica, escena tragicolórica, escena patética, diálogo tragicolórico, monólogo lírico, monólogo patético, y otras, además de las que no aludían a la música o a la sensibilidad, sino a la forma (monólogo, unipersonal, soliloquio, diálogo, trílogo, duodrama).

El origen del género hay que buscarlo en el *Pygmalion*, letra y música de Rousseau, que gozó de muy buena acogida en España: en 1788 se dio una representación en francés en Madrid y el mismo año aparecieron impresas cuatro versiones castellanas, debidas a Francisco Durán, Juan Ignacio González del Casti-

llo, Félix Suárez y Juan Diego Rojo; de 1790 es una quinta versión, obra de Francisco Mariano Nipho (véase Fernández Gómez, 1975; Spell, 1934, 1969, págs. 117-127, 265-273; Subirá, 1949-1950, I, págs. 24-26, 357-363). También fue conocido en España uno de los melólogos alemanes más celebrados, la *Ariadna abandonada en Naxos*, con libreto de Johan Christian Brandes y música de Georg Benda. Sin embargo, la fórmula utilizada en dicha obra, consistente en simultaneizar la voz del recitado con la música de fondo, en lugar de alternarlas como había hecho Rousseau, no tuvo mucha aceptación.

La consagración del melólogo en España vino de la mano de Tomás de Iriarte, quien dio con *Guzmán el Bueno* el ejemplo de una obra seria y patética, de inspiración histórica y argumento nacional, con un solo personaje, acompañada de una partitura obra del mismo autor, como en el caso de Rousseau. Estrenado y publicado en Cádiz en 1790, a principios del siguiente año se dio en Madrid con enorme éxito, encargándosele una introducción para dicha función a Comella, que se convertiría en seguida en uno de los mayores cultivadores del género. Sin embargo, Iriarte había sido precedido por González del Castillo, quien hizo representar también en Cádiz en 1788 su «escena lírica» *Hannibal* (Sala, 1991).

Fueron numerosos los melólogos impresos y/o representados en la década de 1790 (Rhoades, 1989; Subirá, 1949-1950, II, págs. 422-427). Su forma era distinta, tanto por el número de personajes (uno, obviamente, para el monólogo, y varios para otros tipos), como por la extensión, predominando las obras en un acto (usualmente monólogos) o en dos. Su temática es variada, aunque predominan los de argumento histórico y legendario: *Los amantes de Teruel*, *Andrómaca*, *Asdrúbal*, *Doña Inés de Castro*, *Séneca y Paulina*, todos de Comella; *Armesto* de José Concha, *Dido abandonada* de Francisco Durán, *Marco Antonio y Cleopatra* de Rodríguez de Arellano, *Telémaco* de autor desconocido. Otros presentan ambientes exóticos, como los anónimos *Amina y Serbaji* y *Fatme y Selima*; o se acercan por su tono a la comedia sentimental: *El amor conyugal*, *El negro sensible*, ambos de Comella. No siempre el tono fue serio, ya que se hallan algunos melólogos festivos y jocosos, como *El Domingo o el cochero* de Rodríguez de Arellano o el anónimo *El famoso Traga-aldabas o El tiñoso sentenciado a azotes*, parodia de los héroes de melólogo.

También tuvo el género su oposición y sus sátiras. El fabulista Samaniego se mostró abiertamente contrario al mismo. Lo manifestó en una parodia de *Guzmán el Bueno*, llena de gracejo e ironía, y en opiniones como las vertidas en carta a Urquijo:

El maldito ejemplo de Pigmalión, perdóneme su mérito, nos va a inundar la escena de una nueva casta de locos [...] Cualquier poetaastro elegirá un hecho histórico, o un pasaje fabuloso, o inventará un argumento; extenderá su razonamiento, lo sembrará de contrastes, declamaciones, apóstrofes y sentencias, hará hablar a su héroe una o dos horas con el cielo o con la tierra, con las paredes o con los muebles de su cuarto; procurará hacernos soportable tal delirio con la distracción de *allegro*, *adagio*, *largo*, *presto*, con sordinas o sin ellas; y se saldrá nuestro hombre con ser autor de un

soliloquio, monólogo o escena trágico-cómico-lírica unipersonal (Palacios Fernández, 1975, pág. 351).

En el teatro, la sátira más mordaz fue la contenida en el «monólogo, soliloquio, unipersonalidad, o sea lo que fuere, que para el autor es indiferente que se llame como quisiere» titulado precisamente *El poeta escribiendo un monólogo*, en el que un pobre vate, en la exaltación que le produce la composición de un monólogo sobre don Gaiferos, tira mesa, tintero y candil, maldiciendo al fin su suerte y jurando no escribir obra semejante en su vida (véase Subirá, 1949-1950, II, págs. 483-490).

En el melólogo el patetismo de las situaciones o la rotundidad de la expresión debían ser realzados por la música. Salvo contadísimas excepciones, el autor del libreto no era compositor, aunque se permitía indicar a éste el tipo de música que creía adecuado para cada situación. Así, se encuentran en los textos distintos calificativos aplicados a música, que el compositor debía reproducir: agradable, compasiva, despechada, fúnebre, horrisona, lúgubre, melancólica, patética, tierna, triste y otros. Con todo, no son raras las ocasiones en que se da mayor libertad al músico, con indicaciones del tipo: «música análoga, relativa o correspondiente» (a un sentimiento, a una situación).

No siempre se han conservado las partituras de los melólogos, y los nombres de los compositores nos resultan normalmente desconocidos. El que aparece con mayor frecuencia es el de Blas de Laserna, que colaboró en varias ocasiones con Comella; también se dedicó a musicar melólogos Manuel García, que más tarde se haría famoso sobre todo como cantante de ópera.

El género tuvo una vida relativamente corta, pues aunque se siguieron componiendo y representando melólogos hasta los años 1830, su gran época termina al inicio de la Guerra de la Independencia. Sostenido por artistas de renombre, como Rita Luna, «la Tirana» (María del Rosario Fernández), Manuel García Parra o Antonio Robles, el melólogo fue una de las varias manifestaciones del teatro musical de la época, a medio camino, por extensión, argumento y tono, entre la tonadilla escénica y la ópera.

10.1.5. Sistema ideológico y estilístico del teatro de la sensibilidad

El sistema ideológico y estilístico de la comedia seria en España no puede desvincularse del contexto europeo en que se dio, aunque tuvo aquí manifestaciones particulares, debidas a las propias condiciones del teatro español en el siglo XVIII (Lafarga, 1991).

La vinculación con el extranjero fue sentida como circunstancia propia del género por críticos y comentaristas. Así, Santos Díez González, al aludir en el prólogo del *Teatro Nuevo Español* (1800, I, págs. XX-XXI) a las obras que formarían la colección incluye, junto a las tragedias y comedias al uso, las nuevas obras porque esta especie dramática «se ha hecho tanto lugar en todos los teatros cultos de Europa, que ya sería una rareza no admitirla en el nuestro».

Aunque también es cierto que la relación con el extranjero se utiliza para de-

nostar alguna obra en particular. En su reseña de *El conde de Olsbach*, traducción de un drama alemán, dicen los redactores del *Memorial Literario* (I, 1802, pág. 168):

Las innumerables novelas sentimentales con que los ingleses y alemanes inundan la literatura europea dan nacimiento a otros tantos dramas del mismo género, hechura y colorido, con que se enriquecen los teatros. El nuestro ha recibido y continúa recibiendo un refuerzo tan considerable de dramas modernos, que aunque a nosotros nos cueste tan poco trabajo el analizarlos y juzgarlos como a los autores el componerlos, necesitaríamos sólo para dar razón de ellos la mayor parte del tiempo que empleamos en la redacción de este periódico.

Y en otro lugar, al comentar *Misanropía y arrepentimiento*, intentan achacar el triunfo del drama a una moda, que procede del exterior:

Muy bien ha hecho, pues, nuestro público español en no separarse en un ápice de la opinión general de la Europa ilustrada, y pues se ha aplaudido en Petersburgo, en Viena, en Berlín o en Londres al extranjero y su dignísima consorte, con el buen conde y su delicioso puente chinesco; pues que todo París ha llorado por dos meses consecutivos los extravíos de Madama Myler, sería pasar por gentes sin sensibilidad e ilustración el hacer lo contrario (*Ibíd.*, 1801, pág. 31).

El cosmopolitismo se refleja también en el gusto de los autores por ambientes y nombres exóticos o cuando menos foráneos. En *El carbonero de Londres* de Valladares aparecen Enrique VII y un milord Rusban; *Las víctimas del amor* de Zavala son Ana y Sindham, que padecen la intransigencia de milord Darambi, aunque cuentan con el apoyo del barón de Fronsvill; en *El triunfo del amor y la amistad*, también de Zavala, cuya acción transcurre en Bristol, junto a Jenwal encontramos a Darmont, Smirn y Vangrey. Sin entrar, claro está, en los casos en que los traductores han optado por no aclimatar o españolizar sus obras, como en *El fabricante de Londres* de Fenouillot de Falbaire o *El padre de familias* de Diderot.

Este teatro es básicamente regular, clásico si se quiere (García Garrosa, 1990b, estudia la estructura de las obras y el lenguaje dramático, págs. 191-217). Los comentarios aparecidos en la prensa aluden en varias ocasiones a este punto. Así, *El fabricante de paños* es «bastante regular en acción y tiempo»; en *La industriosa madrileña* de Francisco Durán «se guardan las Unidades de lugar y tiempo», mientras que en *La virtud en la indigencia*, traducción de Mercier, «la Unidad de acción y tiempo están puntualmente observadas, aunque de ningún modo lo está la de lugar. La agnición y peripecia de que consta están preparadas, conducidas y desatadas con maestría y acaso por este lado tiene el presente drama un mérito singular entre los de su género (*Memorial Literario*, respectivamente: 1784, pág. 121; 1790, pág. 122; 1801, pág. 216).

Y cuando la obra es irregular se pone de manifiesto en las críticas, con lo cual parece probado que lo que se esperaba de este teatro es precisamente que

fuera regular. Por ejemplo, a *Las víctimas del amor* de Zavala se le reprocha la mezcla de géneros («drama comitrágico»), la falta de respeto a las Unidades y la inverosimilitud en la disposición de los incidentes (*Ibíd.*, 1789, págs. 149-154). Con todo, el propio autor en una advertencia preliminar y tal vez para curarse en salud, declara ser su drama «cómico en todas sus partes, como creo, o ya trágico, como quieren algunos, por hallar en él una catástrofe lastimosa», o sea que, en cualquier caso, se trata de una composición bien definida, sin mezclas; según Zavala «la acción es una sola, aunque acompañada de varios accidentes; el lugar de la escena se extiende a Londres y sus cercanías, ensanche que dio y aun ha seguido en muchas de sus composiciones la religiosidad de nuestros preceptistas franceses; sólo la Unidad de tiempo padece alguna violencia por la precipitación de la catástrofe» (1825, pág. 1).

Con todo, a pesar de declaraciones como ésta, en muchas ocasiones se falta a alguna de las Unidades clásicas, en especial las de Tiempo y Lugar, debido a la complicación de algunos argumentos, que no aceptan un desarrollo constreñido a unas pocas horas y anclado en un mismo lugar. Habría que tomar también en consideración, y esto es válido para otros aspectos que se tratan aquí, el peso de la tradición del teatro del Siglo de Oro, que, como es sabido, fue representado, publicado y apreciado durante el siglo XVIII.

Tal ocurre con la distribución de las piezas en actos y escenas: si bien en muchos casos se adopta la división en actos (en lugar de las jornadas tradicionales), dichos actos no presentan la subdivisión en escenas. Por otra parte, son mayoría las piezas en tres actos, mientras que los cinco actos son norma casi generalizada en los teatros extranjeros.

Vinculación innegable con la comedia áurea presentan los versos finales de acto o escena recitados por varios personajes, que en el último acto revisten a menudo la fórmula de la *captatio benevolentiae*. Este procedimiento es habitual en Valladares, tanto en sus piezas originales como traducidas, algo menos en Zavala y Comella. En algunos casos resultan espectaculares, como en el final del acto I de *Las vivanderas ilustres* de Valladares, en el que los enamorados Gertrudis y Jacinto, así como el coronel al que éste ha retado, intervienen en un coro a tres voces:

Jacinto: Y en suerte tan infeliz...

Gertrudis: En tan tirano tormento...

Coronel: En injuria tan atroz...

Jac.: Juro. *Gertrud.:* Aseguro...

Cor.: Prometo... *Jac.:* Que sea eterna mi fe...

Gertrud.: Que sea mi amor eterno...

Coronel: Y mi venganza horrorosa...

Jac.: Porque fiel... *Gertrud.:* Fina ... *Cor.:* Y sangriento...

Los tres: No pueda la misma muerte

Olvidar lo que deseo.

Algunas divergencias respecto de las piezas extranjeras se dan también en el uso de la prosa o el verso. El teatro serio, pues así lo aconseja la razón y lo proponen los teorizadores, está normalmente escrito en prosa, como vehículo más

apropiado para expresar las ideas y conversaciones de gentes de clase media, iguales a los espectadores. Así suele ocurrir en Francia, Inglaterra y Alemania. Pero en las producciones españolas lo que predomina es el verso (por ejemplo, en veinte de las veinticuatro examinadas por García Garrosa). El verso normalmente utilizado es el romance. Hay algunas excepciones notables, como la del *Hijo natural* de Diderot en la traducción de Calzada, que presenta gran variedad métrica: junto a los octosílabos asonantados se encuentran heptasílabos y endecasílabos de rima consonante.

Cierto es que el romance, si no se usa con maestría, puede convertirse en una expresión amorfa, como la señalada por los memorialistas para la comedia traducida *Autor, amante y criado*: «En su original está en prosa, pero en la traducción ni en prosa ni en verso, sino en el género hermafrodita que por lo regular se usa en la dramática moderna de prosa octosílabo asonantado y cabalgado» (*Memorial Literario*, 1794, pág. 318).

Hay ciertas reticencias frente al uso de la prosa por considerarlo una facilidad. En el prólogo de su tragedia *Ana Bolena*, Lorenzo María de Villarroel, marqués de Palacios, comentando el *Père de famille* de Diderot, apunta entre otras razones que abonan la facilidad de composición de dicha obra el uso de la prosa, ya que así «se evitan muchos embarazos que ofrecen la consonancia y asonancia algunas veces, que por la precisión de sujetarse a la rima suelen no tener entrada los mejores y más bellos pensamientos». Tanto es así que cuando tradujo *El padre de familias* lo hizo en verso (Lafarga, 1984).

Años más tarde, el impresor de *El precipitado* de Trigueros, al tiempo que pone de manifiesto su propia preferencia por la prosa tiene la precaución de dejar a salvo al autor de posibles críticas:

No disputa a nadie sus opiniones, pero le parece que la naturalidad que huye del verso y de la comprensión, habita en la prosa como en su propia casa. Como es tan notoria la facilidad que el autor tiene para la versificación, nadie sospechará que el usar de la prosa en esta y otras comedias lo hizo por impotencia; y pues lo hizo por opinión, tendrá sin duda otras razones de que el editor carece, pero que coinciden con su gusto (1785, pág. 3).

Si en 1785 había que disculparse casi por escribir una pieza en prosa, la situación no parece haber cambiado mucho en 1807, puesto que en el citado *Reglamento para la dirección y reforma de teatros*, publicado aquel año, se establece que las traducciones en verso reportarán al autor el 3 por 100 de la recaudación durante diez años, mientras que las que estén en prosa se pagarán una sola vez (Cotarelo, 1904, págs. 701-702).

Le resultaba mucho más rentable a un traductor (por poco que la obra cosechara un éxito regular) escribir en un verso prosaico y lastimoso que en una prosa pulida y rica.

El uso generalizado del verso pudo ser la causa de la pervivencia en este teatro de un lenguaje y un tono que se asemejan al utilizado en la comedia áurea (véase la cita de *Las vivanderas ilustres* dada más arriba).

A los aspectos puramente formales se agregan los temáticos. Los grandes

temas del drama y la comedia sentimental en España coinciden con los de los teatros extranjeros: las desigualdades sociales, los conflictos entre la ley y el hombre, las dificultades económicas, el amor sincero no mediatizado por intereses, las virtudes sociales (beneficencia, sociabilidad, humanitarismo). El adjetivo «burgués» que acompaña a varias de las denominaciones del género indica a las claras una orientación muy concreta, en el sentido no sólo de presentar en escena personajes y ambientes propios de ese grupo social, elevando a categoría dramática seria a unos tipos pintados de forma ridícula en el teatro tradicional. También se refiere a una apreciación de los valores propios de la burguesía (honradez profesional, dedicación a la familia, amor al trabajo, etc.)⁹.

En este contexto se hacen más aparentes ciertos conflictos sociales que tienen su origen en la desigualdad entre clases o estados, entre la nobleza y la burguesía —en general, los plebeyos—, unida a una concepción del honor y de la virtud que no los vinculan a la cuna o a la estirpe, sino al carácter y a la conciencia de cada cual.

En ocasiones el conflicto se plantea en esferas más elevadas, en las que entra en juego la propia situación del individuo frente a una organización social y política viciada e injusta. Problemas como la intolerancia civil y religiosa, la mala administración de la justicia, las delaciones no comprobadas, los errores judiciales aparecen en muchas obras (como en *El delincuente honrado* o *El desertor*).

Dicha temática, que recobra en ocasiones expresiones violentas, es común en el teatro francés, aunque aparece en pocas ocasiones en el español. Hállanse en éste más a menudo la pintura del amor desinteresado, perseguido a veces pero que al fin triunfa sobre todas las adversidades; los mil y un problemas de la vida doméstica, con sus disgustos, sus conflictos generacionales que finalmente se resuelven para dar el ejemplo de concordia y ternura. Títulos tan significativos como *El amor perseguido*, *El triunfo del amor y la amistad*, *Las víctimas del amor* ilustran perfectamente esta temática, uno de cuyos componentes es el tema del matrimonio desigual, fruto de los prejuicios sociales que impedían o dificultaban la unión entre personas de distinta categoría o estado. El matrimonio desigual en sí mismo, su preparación o sus consecuencias son un resorte dramático de indudable interés, al que se une la posibilidad de crítica social, por la injusticia que supone, así como la exaltación de la virtud como más alto bien del individuo (García Garrosa, 1990b, págs. 102-123; Guinard, 1981).

⁹ Se produce asimismo una defensa del comercio y de las artes mecánicas, que llega incluso a convertirse en ley, como la Real Cédula de Carlos III de 18 de marzo de 1783, que establece que «no sólo el oficio de curtidor, sino también las demás artes y oficios de herrero, sastre, zapatero, carpintero y otros a este modo son honestos y honrados; que el uso de ellos no envilece la familia ni la persona del que los ejerce, ni la inhabilita para obtener los empleos municipales de la república ni para el goce y prerrogativas de la hidalguía» (*Novísima Recopilación de las leyes de España*, Madrid, 1805-1806, VIII, 23, 8), cit. en Antonio Domínguez Ortiz, 1976, pág. 486. Piénsese, por otra parte, en la importancia dada a las artes manuales y a los oficios en la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert.

Sin embargo, en el teatro español se mitigaron esos extremos, introduciendo elementos que modificaran, salvándola, la situación. Si nos atenemos en primer lugar a las traducciones, podemos ver que en *Adèle et Dorsan* de Marsollier se celebra el matrimonio proyectado y deseado por los jóvenes protagonistas al ceder el padre del novio aristócrata ante la nobleza de sentimientos de Adèle; en la versión española, titulada *Cecilia y Dorsán*, aparece al final de la obra el padre desconocido de Cecilia (personaje inexistente en el original), que resulta ser conde. Algo similar ocurre en *La carretilla del vinagrero* de Mercier: el pretendiente es un empleado, hijo de un vinagrero, pero el padre de la chica, acaudalado negociante, no ofrece resistencia a la unión pues lo considera virtuoso; en la adaptación de Valladares, *El trapero de Madrid*, el trapero padre del mozo resulta ser hidalgo y rico, celebrándose el enlace sin impedimento alguno. En ciertos dramas originales, como *La Justina* de Zavala y *El vinatero de Madrid* (donde el tema es central), *El carbonero de Londres* y *Las vivanderas ilustres* de Valladares, se resuelve también *in extremis* el problema de la diferencia social y la boda puede celebrarse entre iguales.

El único caso de matrimonio desigual se da en *Las víctimas del amor* de Zavala, en donde Ana se halla casada en secreto con el criado Sindham; ambos son expulsados de la casa paterna y morirán antes de que llegue el perdón del arrepentido progenitor.

Los autores españoles —contrariamente a los franceses— optan por una solución que satisfaga los intereses de la clase noble y mantenga el orden social establecido. En definitiva, el tratamiento del tema por nuestros dramaturgos parece desvelar que el público al que se dirigen es más conservador frente a un problema real y grave¹⁰.

Un teatro que se quería nuevo necesitaba de un tipo de expresión renovado. En las obras teóricas de Diderot, Beaumarchais y Mercier, también en las de Lessing, se hallan a menudo alusiones a la necesidad de un cambio en los modos de representación imperante a mediados de siglo: declamación, gesto, vestuario, decorados. No fueron, sin embargo, los únicos que se refirieron a estas cuestiones, pues ya anterior o contemporáneamente se elevaron distintas voces que reclamaban una reforma en tal sentido. En España, la preocupación por el decoro en la representación estuvo presente en los distintos planes de reforma del teatro propuestos en el último tercio del siglo. Los periódicos se hicieron eco de los desarreglos en la declamación, en la interpretación, en la vestimenta de los actores (Álvarez Barrientos, 1988, ofrece numerosos datos y referencias bibliográficas).

En *El Censor*, el fabulista Samaniego, amparado en el seudónimo «Cosme Damián», publicó un discurso en el cual, en tono irónico, llamaba la atención sobre las impropiedades en decorados, trajes, acción y gesto de los actores (Discurso XCII, vol. V, 1786, págs. 425-456; véase Palacios Fernández, 1975,

¹⁰ «[Los autores] deshacen la desigualdad social entre los amantes ennobleciendo mediante una anagnórisis al pretendiente humilde, aunque para ello tengan que hacer malabarismos dramáticos e ignorar los principios más elementales de la verosimilitud», M. J. García Garrosa, 1990b, pág. 122. A. Domínguez Ortiz, 1976, págs. 327-328, trata incidentalmente este problema, aduciendo disposiciones legales.

págs. 323-366). El *Memorial Literario*, en un extenso artículo titulado *Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de esta Corte*, señala numerosos defectos advertidos en las tablas que destruyen la ilusión teatral y son contrarios a las reglas y al buen gusto. Uno de ellos reside en el vestuario:

Igualmente es defecto muy notable la disformidad de los trajes, especialmente en las actonas, que muchas veces la primera dama, que sólo es una señora particular, saca un vestido más lucido que la segunda, que representa una reina; y otras veces la graciosa, que solamente es una criada que se familiariza con los lacayos, saca un vestido mucho más rico que la primera y segunda dama, que representa una reina, una infanta u otra persona de superior jerarquía.

Para concluir que «en todo debe haber unidad: unidad de trajes, según el tiempo y lugar; unidad de adorno, según las personas; unidad de tono, según los afectos y demás circunstancias» (1784, págs. 117-129).

Varios años más tarde, en 1788, el mismo periódico retoma el asunto insistiendo en las cualidades que debe tener un actor en cuanto a la voz y el gesto, e indicando las modulaciones de la expresión y el movimiento correspondientes a los distintos estados de ánimo (regocijo, tristeza, miedo, compasión, ira, abatimiento, etc.)¹¹.

Los propios dramaturgos indican a menudo en sus obras las actitudes y movimientos que deben adoptar los personajes, lo cual equivale a señalar a los actores un determinado modo de actuar. Ya Diderot se había referido en múltiples ocasiones a la necesidad de reformar los malos hábitos del teatro francés y había sido de los primeros en dar en sus obras indicaciones muy precisas para la representación. En España también se tienen ejemplos de tal actitud, incluso en autores que se han venido considerando tradicionales y apegados a una estética anticuada. El caso de Ramón de la Cruz es muy elocuente: sobre este autor pesa uno de los tópicos más fuertemente enraizados: por haber sido enemigo de Moratín padre, Nipho, Samaniego, Iriarte y otros autores neoclásicos, se lo ha encasillado en el apartado «castizo y popular», del que es difícil sacarlo. Algunos intentos: Caldera, 1978; Hamilton, 1921; Lafarga, Introducción a Cruz, 1990; Vilches, 1984. En sus sainetes, por ir a lo más «castizo» de su producción, numerosos elementos lo sitúan en una línea ilustrada. Uno de ellos es la preocupación por la representación, en la que coincide con Diderot:

Más escaso está el teatro español de otros auxilios con que brillan los extranjeros. Y no puedo menos de acordarme de haber leído en uno de los *Discur-*

¹¹ «Sobre el arte de la representación», *Memorial Literario* de agosto de 1788, págs. 586-602. Siguiendo en esta línea, otro periódico, el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* publicó, de agosto de 1789 a enero de 1790 un conjunto de 25 *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* del alemán Johann Jacob Engel. A nombre de Fermín Eduardo Zeglirscosac se imprimió un *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y la acción teatral*, Madrid, Sancha, 1800. Tanto este texto como las cartas de Engel iban acompañados de grabados.

sos sobre la poesía dramática del célebre filósofo y poeta francés M. Diderot, tomo 2, pág. 159: J'étais chagrin quan j'allais aux spectacles et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu de soin qu'on prend à former les troupes (R. de la Cruz, 1786, I, pág. xxiii n. En realidad, la cita no pertenece al *Discurso de la poesía dramática*, sino a la segunda de las *Conversaciones sobre «El Hijo natural»*).

Y en sus sainetes puso numerosas acotaciones, tanto para la indicación de los decorados como de la vestimenta y actitud de los personajes.

Cuanto más no se hallarán este tipo de didascalias en los autores de comedias serias. Los ejemplos son numerosos y bastará acudir a una de las más representativas, *El precipitado* de Trigueros, donde se hallan expresiones como «se turba, suspira, con ternura, con desdén, con impaciencia, con mucha pasión, con vehemencia, con énfasis de celos y ternura, asomándosele las lágrimas, confuso y pensativo, aturrido y horrorizado, negra desesperación», etc.

Otro tanto ocurre con las indicaciones escenográficas; en una época en que no existía la *mise en scène*, este extremo, cuando se tenía en cuenta, se dejaba al buen hacer y entender de los cómicos y a las posibilidades materiales del teatro. Muchos dramaturgos describen, con gran realismo y lujo de detalles, el lugar de la acción tal como lo imaginaron al componer su obra. Así, en *El vinatero de Madrid*, al iniciarse la obra Valladares describe de este modo la casa-tienda de su protagonista, el tío Juan Pérez:

Salón largo pobre, cuyo fondo ocuparán algunas sillas viejas, un arca inferior y una mesa pequeña; sobre ésta habrá una capa parda y montera, y a un lado una espada antigua. En cada extremo del foro habrá varios pellejos, unos vacíos y otros que se suponen llenos de vino; algunas medidas de barro, como cuartilla y media arroba; un embudo grande sobre una silla y sobre otra un esportillo y un canastillo con ropa planchada. Una cuerda cruzará el teatro cerca del telón y en ella se verá ropa blanca colgada para secarse; en el lado izquierdo del mismo telón habrá una reja grande, la que, abriéndose, comunicará la luz del sol, que acaba de salir¹².

Preocupaciones que, en nombre de la verosimilitud y de la razón, se orientan hacia la creación de un teatro de corte realista y alcance moral y social. Y tales preocupaciones no fueron exclusivas de autores considerados «ilustrados», como Jovellanos o Trigueros, sino que se hallan también en otros dramaturgos (Comella, Valladares, Zavala) que la crítica, a partir de la sátira de Moratín en *La co-*

¹² No obstante la riqueza de los decorados, hay que tener en cuenta que, en los casos en que se observaba escrupulosamente la Unidad de Lugar, servían para toda la obra. En algunas comedias las indicaciones de este tipo son, sin embargo, escasas: «Salón con cinco puertas, amueblado con decencia» (*Natalia y Carolina* de Comella); «Estancia con puertas a la derecha» (*Las víctimas del amor* de Zavala, para los actos I y II, cambiando en el III); «Sala de la casa del marqués, bien colgada y alhajada» (*El precipitado* de Trigueros).

media nueva, ha venido teniendo por vulgares, retrógrados y adocenados. Este es uno de los «mitos antineoclásicos» a los que se refirió R. P. Sebold (1989, pág. 97) y que conviene destruir.

10.1.6. Traducciones y adaptaciones

El fenómeno de la traducción, tan vivo en la España del siglo XVIII, aparece ya en los inicios de la comedia sentimental, con la versión de Luzán, y la acompañará durante todo su itinerario. Son numerosas y muy variadas las versiones realizadas de comedias serias extranjeras a través del francés. No todas, sin embargo, corrieron la misma suerte, pues algunas no llegaron a publicarse y de otras no se conocen representaciones (García Garrosa, 1990b, págs. 75-98; Lafarga, 1983-1988, I y II; McClelland, 1970, II).

Junto a las obras «canónicas» del género (*El hijo natural* y *El padre de familias* de Diderot), se encuentran las de sus más conspicuos representantes: Beaumarchais (*Eugenia*, *Los dos amigos* y *la Mère coupable*, traducida como *El conde de Almaviva* y *La esposa delinciente*); Mercier (*El desertor*, *El trapero de Madrid*, o sea, *La Brouette du vinaigrier*); Sédaine (*El filósofo sin saberlo*, la ópera cómica *El desertor*). No faltan los dramas lúgubres, que tanta celebridad dieron a Baccalard d'Arnaud (*Los amantes desgraciados*, *Eufemia*), ni, en el extremo opuesto, las obritas del amable Florian del tipo *El buen padre*, *La buena madre*, ni los de Fenouillot de Falbaire, tan citado siempre al tratar de *El delincuente honrado*, como *El galeote honrado* (*L'Honnête Criminel*) y *El fabricante de Londres*.

Aparece también en la nómina el omnipresente Voltaire, que con su *Escocesa* contribuyó, sin quererlo, al enriquecimiento del género, así como autores vinculados a la *comédie larmoyante* (La Chaussée, Gresset, Mme. de Graffigny). Hay también algunos ejemplos de la comedia heroica seria, que tiene un entronque con la comedia histórica y militar, a menudo con ribetes sentimentales, practicada por Comella, Valladares o Zavala: *Alberto I o la Adelina* de Leblanc de Guillet, es el ejemplo más claro. De «primera comedia militar a lo moderno» califican los redactores del *Memorial Literario* la traducción del *Desertor* de Mercier (vol. XVII de mayo de 1789, pág. 159). De distinto tono es *La Partie de chasse de Henri IV*, célebre obra de Collé, traducida como *Concini* y *Enrique IV*.

A través de versiones francesas llegaron a España dramas ingleses y alemanes. El *London Merchant* de Lillo fue conocido gracias al *Jenney ou le Barneveldt français* de Mercier, mientras que el *Gamester* de Moore conservó en España el título que le dio Saurin en Francia (*Beverley*). El drama más celebrado en Alemania, *Minna von Barnhelm* de Lessing, llegó al teatro español a través de la versión de Rochon de Chabannes, el título de la cual insiste en un rasgo del carácter de los protagonistas (*Los amantes generosos*); también se tradujo su *Miss Sara Sampson* (una de las versiones se titula *Sara y Luisa*). Schiller fue conocido sobre todo por la traducción francesa de Lamartelière (*L'Amour et l'intrigue*). Otros autores alemanes traducidos fueron J. Ch. Brandes, H. F. Möller, F. L. Schröder, H. Zschokke. Sin embargo, quien obtuvo más éxito fue Kotzebue, de cuya *Misantropía* y *arrepentimiento* se hicieron en España dos versiones distintas, procedentes de otras tantas traducciones francesas (Caldera, 1980; Schneider, 1927).

Puede, en consecuencia, afirmarse que las obras y autores más significativos fueron conocidos en España. Las traducciones y representaciones se multiplicaron, y sus nombres aparecieron con frecuencia en las páginas de crítica teatral de los diarios.

Esto no debe en absoluto interpretarse como una dependencia del teatro español respecto de los extranjeros. En rigor, la comedia sentimental (incluyendo el drama burgués) constituye un fenómeno supranacional en el último tercio del siglo XVIII, con sorprendente circulación de obras, temas y situaciones dramáticas. España participó de este fenómeno, conectado, por otra parte, con el cosmopolitismo característico de la época, aunque recibió con cierto retraso los aires transpirenaicos.

10.2

Gaspar Melchor de Jovellanos y el drama romántico

10.2.1. *El delincuente honrado*

Apenas se ha estudiado el aspecto más innovador de la famosa comedia sentimental *El delincuente honrado* (1773) de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), quiero decir, su carácter romántico. En este sentido casi lo único que teníamos era la observación de que «el Torcuato de *El delincuente honrado* es en todas sus facetas un héroe tan romántico como el Rugiero de *La conjuración de Venecia*» (McGaha, 1973). Pero son mucho más asombrosos los paralelos que existen entre la comedia lacrimosa de Jovellanos y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas, tanto más cuanto que jamás se han estudiado ni catalogado. No interesan como tales las fuentes, pero sí creemos que la identificación de las numerosas coincidencias entre la comedia lacrimosa de Jovellanos y el drama de Ángel Saavedra servirá para ilustrar el Romanticismo de la obra objeto de este apartado, la cual, por otra parte, se produce en una época que empieza ya a ser conocida como la del primer Romanticismo español. Con el fin indicado, veamos rápidamente cuáles son las principales ilaciones argumentales, ambientales y psicológicas que se dan entre la obra de Jovellanos y la del duque de Rivas.

La acción de ambas obras se supone sucedida en el siglo XVIII, no siendo frecuente en el teatro romántico decimonónico la utilización de tal marco histórico. El rey es el mismo, con la única diferencia de que Carlos es todavía rey de Nápoles en *Don Álvaro*, pero es ya Carlos III de España en *El delincuente*. En cada obra la acción es complicada por un nuevo edicto excesivamente duro contra los duelos; cada protagonista —Torcuato, luego Álvaro— es el primero en violar el edicto, y en cada caso el rey quiere aplicar la nueva ley al primer reo en forma severa para fijar un sano precedente. Cada héroe mata involun-

tariamente a un marqués; y cada uno de ellos huye o proyecta su huida. En las dos obras se da un amor prohibido que sobrevive al rompimiento, por el asesinato, de un lazo familiar reconocido por la Iglesia y el Estado: Torcuato mata al marido de Laura; Álvaro mata al padre de Leonor. En diferentes momentos de las respectivas acciones dramáticas cada héroe se siente desgarrado entre sus intentos de reconciliarse con sus futuras víctimas y su apremiante necesidad de defender su propio honor. Hijo de un indiano, Torcuato es bastardo. Álvaro es indiano y medio indio de sangre, y se le trata como si fuera bastardo porque los demás personajes no quieren reconocer la unión entre un virrey español y una princesa inca de la que nació. Tanto Álvaro como Torcuato, al mismo tiempo que son criminales, son encarnaciones de un nuevo concepto del bien moral que se opone a la moralidad tradicional. Es decir, que los dos son *buenos salvajes* a lo Rousseau, por haberse visto obligados a vivir al margen de la sociedad conservadora guiándose por su natural instinto de bondad.

En ambos mundos dramáticos, la oposición de las instituciones constituye el destino, aunque cada protagonista apostrofa al destino como si fuera el cielo y maldice de su nacimiento. «El cielo me ha condenado a vivir en la adversidad. ¡Qué desdichado nací!», se lamenta Torcuato¹³. «¡Qué carga insufrible / es el ambiente vital / para el mezquino mortal / que nace en sino terrible! —exclama Álvaro—. [...] Este mundo, / ¡qué calabozo profundo / para el hombre desdichado / a quien mira el cielo airado / con su ceño furibundo!» (DA, III, 3). En cada pieza un personaje o varios quieren echarse a las plantas del benigno rey Carlos con el propósito de implorar el perdón regio para el honrado asesino. En el primer parlamento de *El delincuente* se presagia casi toda la acción de la obra; en las dos primeras escenas de *Don Álvaro* se predice todo lo que sucederá después. Incluso se halla, en el texto de Rivas, en un parlamento de Leonor relativo a Álvaro, una reminiscencia del título de la obra de Jovellanos: «Aunque inocente, manchado / con sangre del padre mío / está...» (DA, II, 7). Aunque inocente, manchado; es decir, aunque honrado, delincuente. Rara vez cabe señalar tantos paralelos para apoyar una tesis de deuda entre dos obras literarias, y descubriremos todavía otros nexos entre ellas al estudiar las brillantes innovaciones técnicas de la comedia lacrimosa del gran polígrafo dieciochesco.

No solamente se adelanta Jovellanos a las líneas argumentales de un conocido drama del segundo Romanticismo, sino que *El delincuente honrado* se escribe y se estrena en la primera década marcada por una notable producción literaria de carácter romántico. También son del decenio de 1770 la *Fiesta de toros en Madrid* de Nicolás Fernández de Moratín; los *Ocios de mi juventud* (poemas como *En lúgubres cipreses*) de Cadalso; las *Noches lúgubres* del mismo Cadalso; *El precipitado* de Trigueros; el perdido *Tristémio*, *diálogos lúgubres a la muerte de su padre* de Meléndez Valdés; la oda *A la*

¹³ En Gaspar Melchor de Jovellanos, 1987, pág. 367. En adelante se citará *El delincuente* siempre por esta edición utilizándose la sigla DE y el número de la página encerrados entre paréntesis en el texto, así: (DE, 367). Se citará *Don Álvaro* con la sigla DA, indicándose los números de los actos y los de las escenas en números romanos y arábigos respectivamente.

mañana, en mi desamparo y orfandad, también de Batilo; la *Epístola de Jovino a Anfriso*, escrita desde el Paular de Jovellanos, etc. Y más que por meras coincidencias argumentales con dramas individuales de fecha posterior (aunque de ningún modo habría que descontar éstas), *El delincuente honrado* es romántico por las técnicas y la visión del mundo que comparte con otras obras de la misma tendencia literaria, tanto setecentistas como ochocentistas. La comedia sentimental nace del mismo seno del teatro neoclásico, mas por su desenvolvimiento trae a la memoria esa legendaria víbora de antaño que al nacer rompía los ijares de su madre dejándola muerta.

Examinemos primero el carácter romántico de Torcuato. Su psicología difiere radicalmente de la del típico personaje neoclásico, porque tanto en la tragedia como en la comedia de abolengo grecorromano, el análisis de los defectos morales es un elemento fundamental, pero Torcuato no tiene ni un solo defecto. En tragedias como la *Fedra* de Racine, la *Raquel* de García de la Huerta, la *Numancia destruida* de López de Ayala, el desenlace trágico se motiva por pasiones incestuosas, obediencias precipitadas, falta de confianza en las propias fuerzas; en comedias como las de Molière y Moratín toda la acción gira en torno al hecho de que los personajes centrales son tacaños, misántropos, mentirosos, hipócritas, etc. (aun en esas comedias en las que se analiza una institución social, en lugar de alguna variante del carácter humano, como *El sí de las niñas*, suele formularse en segundo plano una tesis psicológica, por ejemplo, la chifladura de doña Irene en la referida comedia moratiniana). Mas Torcuato —¡notable contraste!— es, en términos del mismo texto, «un hombre honrado, cuyo delito consiste sólo en haberlo sido» (DE, 417). Aquí habla don Justo. Pero por si hubiera alguna duda, tres escenas más tarde, la misma idea se pone en boca de Torcuato: «El honor —dice— [...] fue la única causa de mi delito» (DE, 421). Torcuato es moralmente perfecto; así sólo pudo ser llevado a matar al marqués de Montilla por la totalidad de las desfavorables circunstancias sociales en las que se encuentra enmarcado, y por lo demás venía desde hacía mucho tiempo luchando noblemente contra esas circunstancias.

Los criterios para los juicios morales en la comedia lacrimosa son totalmente contrarios a los que habían sido tenidos en cuenta en el teatro clásico. En la tragedia y la comedia los valores tradicionales de la sociedad existente son la norma. En *Tartuffe* de Molière, por ejemplo, el famoso hipócrita de ese nombre es objeto de la crítica porque las mañas emanadas de su carácter representan amenazas a todas las instituciones básicas de la sociedad: el matrimonio, la Iglesia, el derecho de la propiedad personal, la obediencia filial, etc. En *Raquel*, por mucho que el liberalismo de García de la Huerta le lleve a compadecerse de la triste suerte de la hermosa hebrea, ésta tiene que morir porque bajo su influencia peligran la religión oficial del Estado español y el poder del monarca que reina gracias a un derecho divino derivado de esa religión. Ahora bien: los términos de la oposición moral entre protagonista y sociedad se invierten en la comedia lacrimosa, y esto es tal vez lo que principalmente aproxima el nuevo género tragicómico al drama romántico.

Los juicios morales expresados en *El delincuente honrado* no se refieren a la culpabilidad de un individuo —esquema neoclásico—, sino que ensalzan la

ejemplaridad de Torcuato como hombre individual, de alma noble y sensible, superior por su misma naturaleza a toda intención torcida, así como a todos aquellos con quienes está destinado a tratar. Cuando tal hombre asesina a un prójimo, es evidente que la responsabilidad reside en otro lugar, probablemente en el sistema social y penal, y tal individuo no es juzgable sino haciéndose una excepción a esas leyes que rezan inflexiblemente con los demás. He aquí un curioso eco de Rousseau, quien mantenía que existen ciertas almas «si extraordinaires, qu'on n'en peut juger sur les règles communes» (Jean-Jacques Rousseau, *Julie*, 1.^a parte, carta 60). No es ya el individuo quien tiene que conformarse con los valores de la sociedad para lograr la perfección moral, sino la colectividad la que tendrá que tomar en cuenta la bondad inherente del reo excepcional. El hombre de corazón puro, el *buen salvaje* rousseauiano, comete una fechoría tan sólo cuando le lleva a ello la sociedad, corrompida por la satánica competencia, o sea mal uso del instinto primario de la propia conservación con que nacemos todos los seres humanos. No está lejos ya el momento en que, extremando la interpretación literaria de esta radical doctrina, Zorrilla podrá salvar al seductor que Tirso condenó a las llamas del infierno, según puede verse en el capítulo segundo de *Trayectoria del romanticismo español* de Sebold (1983, págs. 66-71).

Mas las ideas de Rousseau, quien quería despertar de nuevo el instinto compasivo secundario de la humanidad —de ahí en parte lo lacrimógeno de la comedia sentimental—, no son las únicas que determinan el viraje total de las normas morales en el mundo y el teatro setecentistas. El pensamiento moral presente en la obra *De l'Esprit des lois* de Montesquieu está aludido, por ejemplo, en *El delincuente*. Y una de las principales inspiraciones para la comedia sentimental de Jovellanos fue el tratado *Dei delitti e delle pene* (1764) de Cesare Bonesana, marqués de Beccaria. Se ha señalado que la crítica beccariana del uso del tormento para arrancar las confesiones a los presuntos reos está reiterada en *El delincuente honrado*; y se ha observado a la vez que la moraleja de toda la obra de Jovellanos está preludiada en un pasaje clave de Beccaria sobre los duelos: «El mejor método de precaver este delito es castigar al agresor, entiéndase al que ha dado la ocasión para el duelo, declarando inocente al que sin culpa suya se vio precisado a defender lo que las leyes no aseguran, que es la opinión» (Beccaria, 1968, pág. 43). Sin embargo, para nuestro propósito, lo más significativo de este trozo es que también sirve para absolver de toda culpa a los homicidas en esas ocasiones en que sobreviven a los duelos los agredidos.

Esto, junto con la actitud sentimental de Beccaria al intentar arrancar de las garras de una justicia voraz a los inocentes falsamente acusados o a los culpables cruelmente torturados, tendrá consecuencias profundas. Beccaria tiende a mirar al reo como víctima, como figura noble, ejemplar, mal entendida, y tiende también a unirse a él en oposición a todos los ciudadanos estrictamente observantes de la ley; porque «si sosteniendo los derechos de la humanidad y de la verdad invencible —escribe el penalista italiano—, yo contribuyese a arrancar de los dolores y angustias de la muerte a alguna víctima infeliz de la tiranía o de la ignorancia [...], las bendiciones y lágrimas de un solo inocente me consolarían del desprecio de los hombres» (Beccaria, *op. cit.*, pág. 45); fascinante muestra de

ese odio cósmico, puntuado por la ternura, que será característico del *fastidio universal* romántico. Más aún: según Beccaria, los malhechores no son la mayoría de las veces moralmente culpables, porque las instituciones educativas mantenidas por la sociedad son defectuosas. Y efectivamente, incluso en el caso del provocador del duelo en *El delincuente honrado*, el marqués de Montilla, se identifica como factor importante una «perversa educación» (DE, 422). En fin, por no haberse compadecido del reo educándole para que se rehabilite como ciudadano modelo, la sociedad se ha hecho más censurable que el mismo reo; conclusión que llevará a muchas reformas en el código penal, no siempre felices.

Sin embargo, las consecuencias más radicales y más positivas de tal humanitarismo son las literarias, pues en la esfera de la imaginación nos hemos identificado aun más estrechamente con los facinerosos, y estéticamente los hemos rehabilitado por completo; porque de su confusa y contradictoria suerte hemos derivado un nuevo y muy rico concepto del héroe en el teatro y en la novela. El asesino Torcuato en *El delincuente honrado* y el casi incestuoso y suicida Amato en *El precipitado*, comedia lacrimosa de Cándido María Trigueros (1736-1798), son los primeros ejemplos del reo héroe en la literatura española, mas tendrán una larga progenie de cuya extraña psicología híbrida dependerá el ambiente moral así como el principal encanto humano de las obras más logradas que se producirán por lo menos hasta 1860. Sentimos una sorprendente compasión y una aún más sorprendente —a veces exquisita— admiración por los asesinos y calaveras materialistas: Saldaña en *Sancho Saldaña* de Espronceda, Javier en *De Villahermosa a la China* de Pastor Díaz, el conspirador Rugiero en *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, el desalmado pirata en *Canción del pirata* de Espronceda, el tres veces asesino Álvaro en *Don Álvaro* del duque de Rivas, el joven incestuoso Ferrando en *El paje* de García Gutiérrez, los estupradores don Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda y don Juan en *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, los adúlteros cuyas cuitas se cuentan en el *Canto a Teresa* de Espronceda, etc. Pero sin lugar a la duda, lo más fascinante de todos estos personajes románticos —rasgo que Jovellanos anuncia hasta con su título oximorónico— es su satanismo vetado de buena fe.

Lo que pasa es que confluyen y se oponen en estas figuras dos moralidades antagónicas: cada una de ellas es, ora un hombre manchado por el pecado original y responsable por su libre arbitrio de sus propios actos, ora un hombre libre de toda culpa por su nacimiento en el estado inocente de la naturaleza y por la culpabilidad colectiva de la sociedad. Cada héroe romántico es, ya un demonio, ya un ángel, según lo miremos desde el punto de vista de la tradición judeocristiana, o desde el de la nueva conciencia moral de los Rousseau y los Beccaria.

10.2.2. Melodrama, tiempo y espacio

En vista de la ubicuidad de la emoción en *El delincuente*, también es menester considerarla en relación con otros elementos fundamentales de la obra: el melodrama, el tiempo, el espacio. La comedia lacrimosa es como una ópera en

la que la emoción es la música. Es muy conocida la ilación histórica entre la ópera y el melodrama, y fue justamente en el último cuarto del siglo XVIII en el que se separaron estas dos formas de espectáculo, acentuándose mucho más en el melodrama que en la ópera los elementos de la acción, la violencia, los caracteres exagerados y la extravagante reacción emocional. Pues bien, en *El delincuente*, el *leitmotiv* emocional, como una gran oleada de música, lo lleva todo tras sí desde el primer amago de peligro para Torcuato en la primera escena hasta recibirse el indulto real en la última. No hay nadie que resista a esta oleada. Era tal el noble aspecto de su inocente prisionero, que «hasta los centinelas, viendo su generosidad, lloraban como unas criaturas» (DE, 407), dice el sirviente de Torcuato. Sin embargo, no se captaría toda la fuerza del *leitmotiv* emocional si no se ordenara, como la música, en relaciones temporales muy especiales.

La Unidad de Tiempo se maneja de tal forma en *El delincuente honrado*, que los episodios *parecen* sucederse unos a otros con una rapidez melodramática ya romántica. En realidad, no es sólo la emoción, sino la emoción y la rapidez juntas, lo que lo lleva todo tras sí. El espectador o lector, así como los agonistas del conflicto dramático, llegan jadeantes al final de la acción. La brevedad de las escenas contribuye a la impresión de la rapidez, pero las frecuentes referencias a la hora son aún más importantes para la creación de esta impresión. Para apreciar debidamente la gran innovación en el uso de los datos sobre la hora en *El delincuente*, hace falta tener presente que Luzán advierte a los dramaturgos de su siglo «que el poeta calle enteramente el tiempo de la acción, y no acuerde jamás al auditorio las horas que van pasando [...], ni ofrezca a la vista cosa alguna de la cual se pueda venir en conocimiento del tiempo que pasa por la fábula» (Luzán, 1977, pág. 463). Lejos de acatar este precepto, Jovellanos se refiere diecisiete veces a la hora, ya directa, ya indirectamente, por boca de sus personajes, así como en las acotaciones, y aparece el mismo reloj varias veces en escena.

La interpretación más liberal de la Unidad de Tiempo autorizada por los comentaristas de la poética clásica excede a las famosas veinticuatro horas. Según Luzán, «por aquel pequeño exceso que permite Aristóteles, han alargado este espacio a treinta horas, y aun algunos a dos días» (*Ibíd.*, págs. 460-461). Ahora bien: Jovellanos observa la Unidad de Tiempo solamente de acuerdo con este concepto liberal del precepto clásico, pues la acción de *El delincuente honrado* comienza poco antes de las siete y cuarto de una mañana y termina poco después de las once de la próxima mañana: unas veintiocho horas. Este podría parecer, en efecto, un muy «pequeño exceso». En cambio, si se compara el tiempo dramático de la presente obra con el de las comedias de Iriarte y Moratín, se verá cuán revolucionario es *El delincuente* en el contexto del teatro neoclásico: en esas otras obras sólo transcurren de dos a diez horas en las vidas de los personajes, porque sus autores procuran guiarse en lo posible por la más estricta recomendación luzanesca de que el número de horas imaginarias de la fábula coincida con las tres a cuatro horas que suele durar la representación en las tablas. Además, lo que es observar la Unidad de Tiempo con deseo de conseguir una verosimilitud basada en la lógica del reloj, no hay ni un asomo de semejante espíritu de observancia en *El delincuente honrado*.

La Unidad de Tiempo para Jovellanos no es sino un trampolín para llegar con un valiente salto a algo enteramente nuevo: se crea una tensión entre la observancia de la letra del precepto —solamente su letra— y una evidente voluntad de violarlo, señalada por las numerosas referencias a la hora. Por esta tensión la acción parece más larga, más compleja de lo que es; parece desbordar, por todos los lados, de los confines habituales del drama neoclásico. La aceleración de los sucesos es uno de los medios y una de las consecuencias del logro de un nuevo género de drama. No es ya la razón, el análisis de rasgos psicológicos cognoscibles entre límites espacio-temporales reducidos, lo que nos ha de convencer de la realidad del acontecer dramático, sino la rapidez engañadora de ese acontecer. No *parece* darnos tiempo de poner en tela de juicio la posibilidad física y psicológica de tanta acción y tanta pasión en tan poco tiempo.

Pero he aquí otro engaño y otra tensión arquitectónica en la obra, la cual se da entre su acción en realidad sencilla y el *aspecto* complicado de esa misma acción. En la comedia del Siglo de Oro prevalece la peripecia; en el teatro neoclásico predomina el carácter; en los grandes dramas románticos del XIX volverá a prevalecer la peripecia, mas compartirá con la reacción emocional, no su papel de móvil, pero sí su cualidad de síntoma *sine qua non* de lo que es teatro en la segunda época romántica; y es precisamente a este nuevo consorcio entre circunstancia y emoción al que se adelanta Jovellanos en su técnica. El desplazamiento del análisis psicológico por la reacción emocional está al mismo tiempo en consonancia con la teoría de Diderot sobre el género lacrimoso, a la que nos referimos más adelante.

En la representación del espacio dramático se produce otra tensión —entre la observancia de la letra del precepto y la voluntad de descubrir un concepto enteramente nuevo del espacio—. Luzán reconoce la existencia de interpretaciones poco rigurosas de la Unidad de Lugar, «pretendiendo algunos —dice— que la escena pueda figurar toda una ciudad y algunas leguas al derredor» (*Ibíd.*, pág. 465); y es únicamente esta interpretación libre de la referida regla lo que Jovellanos toma en cuenta. Pues utiliza tres decoraciones diferentes: en el acto I la escena representa «*el estudio del corregidor, adornado sin ostentación*»; en el acto II estamos en «*una sala decentemente adornada*», tal vez en la misma casa (pero nótese el contraste entre las descripciones: «*adornado sin ostentación*» y «*decentemente adornada*»); en el acto III volvemos al estudio del corregidor; y —mutación principal de toda la pieza— en los actos IV y V nos encontramos en «*el interior de una torre del alcázar*», primero, de noche con la luz de una sola bujía, y luego, de día, con acompañamiento de «*música militar lúgubre*». Se trata de una ilusión espacial que no depende enteramente de la razón, sino que ya también la imaginación desempeña un papel importante.

Pero lo más innovador desde el punto de vista de lo romántico es el cambio al lúgubre ambiente de la torre cuando el destino de Torcuato parece sellado. El simbolismo de los ambientes tétricos será característico de dramas románticos decimonónicos como *Alfredo*, *Don Álvaro*, *El trovador*, *El paje*, etc. El ejemplo más ilustrativo, empero, es el exagerado de la famosa parodia dramática *¡¡¡Ella!!! ...y ¡¡¡Él!!!*, incluida en el artículo de Mesonero Romanos, de 1837, sobre *El romanticismo y los románticos*. Los títulos de los seis actos de *¡¡¡Ella!!! ...y ¡¡¡Él!!!* —resúmenes de sus respectivos episodios— son: «Un crimen»; «El ve-

nenos»; «Ya es tarde»; «El panteón»; «¡Ella!», y «¡Él!». Y las decoraciones correspondientes son: el salón de baile, un bosque, la capilla, un subterráneo, la alcoba y el cementerio. El lector atento sabe que *El delincuente honrado* también contiene otras decoraciones que rivalizan por lo sombrías con las de cualquier obra del teatro romántico posterior: quiero decir, esas decoraciones cuyo carácter aterrador no depende tanto de la ilusión creada por Jovellanos, como del poder creativo de la imaginación de las propias personas dramáticas. En las primeras escenas, cuando Torcuato se propone huir para evitar la vergüenza que su ajusticiamiento representaría para su querida Laura, el leal Anselmo le pregunta: «¿Quieres que te siga? ¿Que vayamos juntos hasta los desiertos de Siberia?» (DE, 366). Por si la perspectiva de este lejano refugio no fuera bastante infesta, la afligida esposa de Torcuato le dice: «Huye, huye al instante de este funesto clima donde te persigue el infortunio» (DE, 390). Típico romántico, Torcuato se halla entre dos vacíos, uno lejano y otro cercano, mas veamos cómo él mismo visualiza ese vacío lejano al que proyecta su fuga. «Voy a huir de ti para siempre —dice hablando con Laura—, y a esconder mi vida detestable en los horribles climas donde no llega la luz del sol, y donde reinan siempre el horror y la oscuridad» (DE, 387-388). Se trata de un paisaje del alma, una Siberia psicológica más bien que geográfica, un país muy a propósito para los interminables paseos mentales de quien sufre el *fastidio universal*.

El paisaje infernal que Torcuato se imagina sesenta y dos años antes del estreno del *Don Álvaro* del duque de Rivas sería tan adecuado como la decoración de riscos inaccesibles, malezas, truenos y relámpagos que se emplea como fondo para el célebre parlamento final del satánico y virtuoso suicida mestizo Álvaro cuando se arroja desde lo más alto de un escarpado promontorio: «¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...!» (DA, V, 11). Torcuato parece ya añorar estos paisajes olvidados de la mano del Creador. Corazón puro, inocente, de un hijo de la naturaleza a lo Rousseau, pero con telón de foro tenebroso, siniestro. En su *Década epistolar*, de 1781, el duque de Almodóvar observa que los argumentos de las comedias lacrimosas derivan por la mayor parte de novelas (Silva, 1792, págs. 252, 270) —observación repetida en varias revistas de la época—; y en efecto, el contraste entre alma virtuosa y fondo luctuoso, macabro, es lo más característico del *roman noir* o novela gótica de fines del setecientos y principios del ochocientos, como se desprende de los mismos títulos de esas emocionantes ficciones: *Emelina, la huérfana del castillo*; *Celia en el desierto*; *Huérfano en el Rin*; *Los niños de la Abadía*, etc. Nótese que en estas novelas se utilizan, ya paisajes amenazantes (desiertos, ríos), ya alguna clase de arquitectura tétrica o aciaga (castillos, abadías); y recuérdese, en *El delincuente honrado*, el horrible clima sin sol imaginado por Torcuato, así como ese funesto «*interior de una torre del alcázar*».

10.2.3. Alma sensible y medio nefasto

Veremos otras influencias y tendencias novelescas que como la presente todavía dejarán su impronta en el drama romántico decimonónico, pero tengamos en cuenta que la oposición entre alma sensible y medio nefasto que por un lado

estremece deliciosamente a los lectores de todas las épocas y por otro lado parece tan característica del Romanticismo manierista del siglo XIX, es en el fondo un fenómeno muy dieciochesco. En primer lugar, el contradictorio placer que así nos procuramos es una experiencia humana que no era posible explicar adecuadamente antes de que John Locke y sus sucesores hubiesen descubierto las delicadas conexiones entre nuestras almas, nuestros sentidos y nuestras circunstancias materiales. Conviene que reparemos en la siguiente observación de 1699, debida al conde de Shaftesbury: «Donde se puede mantener una serie o sucesión continua de tiernos y amables afectos, aun en medio de espantos, horrores, penas y dolores, la emoción es todavía agradable. Seguimos contentos hasta con este melancólico aspecto o sentido de la virtud. Su belleza se sostiene bajo una nube y en medio de calamidades circundantes [...] da el deleite más sublime» (Ashley, 1964, I, pág. 297. No es quizá sorprendente que ya en 1709, en otro ensayo, el mismo Shaftesbury hable de la «pasión romántica»).

La frecuentación del esquema de personajes de corazón tierno contrastados con medios lúgubres, inhóspitos, puede a la vez ser reflejo ambiental de la ambivalencia moral del héroe romántico que ya examinamos. Por fin, en conexión con las líneas de Shaftesbury y la doble moralidad del protagonista romántico, es necesario señalar que el referido contraste entre carácter y medio es consecuencia también del acento cada vez más fuerte que los dramaturgos, los novelistas y los poetas ponen sobre la pureza moral de personajes que encarnan las cualidades del hijo de la naturaleza o buen salvaje rousseauiano; porque tal tipo es mucho más fácil de retratar en forma conmovedora si se lo presenta acosado por lo satánico y sombrío, es decir, como uno de los términos de un tajante contraste entre inocencia y crueldad. En cualquier caso, la intención es poner a prueba nuestra sensibilidad y nuestras glándulas lacrimales, y realmente se le hace cada vez más fácil y apetecible al lector del *Delincuente* asentir a estas palabras de Torcuato: «Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡desdichado de aquel que no es capaz de derramarlas!» (DE, 360).

En su reseña de *El trovador* (1836), de García Gutiérrez, Larra escribe lo siguiente sobre la inesperada hazaña del entonces novel poeta dramático: «Ha imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela.» Con la voz *novela* Larra alude a esas extravagantes redes de peripecias inopinadamente encadenadas que marcan la enorme diferencia entre obras románticas como *El trovador* y el drama de líneas clásicas. La polaridad entre drama clásico y drama romántico, así como la aparición de este último, suponen la aceptación para el teatro, por varias generaciones de dramaturgos, del concepto que Boileau había mantenido, no del arte escénico, sino de la novela. Nos referimos a los siguientes versos de Boileau, que citamos por la primera traducción española (Madramany, 1787, págs. 50-51): «Disculpa en la novela todo tiene, / basta si la ficción nos entretiene; / mucho rigor impertinente fuera; / mas la escena razón pide severa, / y la justa decencia ha de guardarse.» Ahora bien: ningún antecedente más claro y legítimo del juicio de Larra sobre el plan novelesco de *El trovador* hay que la autocrítica jovellanesca contenida en *El delincuente honrado*; ningún documento más apto para la ilustración del extraño influjo inverso de la *Poética* de Boileau sobre el drama romántico hay tampoco que la aludida serie de cinco sarcasmos puestos en boca del intran-

sigiente corregidor don Simón, hombre de mentalidad conservadora tanto para la literatura como para el derecho.

El personaje don Simón representa el punto de vista neoclásico riguroso; y en sus comentarios negativos sobre la acción de la obra en marcha tenemos en forma irónica un agudo análisis de innovaciones muy positivas, así como un inconcuso indicio de que Jovellanos hace tales innovaciones con plena conciencia de su radicalismo. En la penúltima escena de *El delincuente honrado*, Simón, por unas palabras que oye cambiarse entre Laura y Justo, descubre con indecible sorpresa que Torcuato es hijo del magistrado que ha tenido que sentenciarle a muerte. El comentario del neoclásico Simón sobre tan melodramática agnición se verbaliza así: «¿Su padre? ¿También tenemos esa?» (DE, 453). Evidentemente, en este parlamento juega un papel importante el sentido del humor de Jovellanos, quien con la cáustica pregunta de Simón logra insinuar a la vez la idea de que el encanto de esas anagnórisis para el espectador está en razón inversa de lo cursis y trilladas que son. Luego, en la misma escena, todas estas ironías —la retórica amorosa calderoniana, la casa llena de locos, la casa hecha una Babilonia y el increíble parentesco entre juez y reo— se resumen en otra nueva observación de Simón todavía más clara y concluyente que las anteriores: «Señores, cuanto pasa parece una novela» (DE, 454).

Larra habría comprendido perfectamente la lógica de este chiste; y el uso de la voz *novela* para designar una acción extravagante revela la profunda conciencia de Jovellanos de que su innovación en el teatro depende del acatamiento en sentido inverso del precepto de Boileau sobre la oposición entre técnica teatral y técnica novelística. La rebeldía de los dramaturgos románticos, en la medida en que tal palabra sea exacta, viene implícita ya en la poética del teatro clásico.

En los últimos decenios del siglo XVIII se utilizaba el adjetivo *romancesco* para formular la misma clase de juicio literario que Jovellanos expresa por boca del corregidor con el sustantivo *novela*. Considérese, por ejemplo, el resumen parcial que da Moratín de *Lo que va de cetro a cetro*, y *crueldad de Inglaterra* de José de Cañizares: «Pasan seis años entre la segunda y la tercera jornada. Eduardo refiere al conde de Feria cómo le llevaron a la bóveda de su familia creyéndole muerto; cómo pudo salir de allí, y cómo halló en la orilla del mar una gruta y una mina, que por fortuna iba a parar precisamente al jardín de la prisión de Estuarda: todo *romancesco*, y de aquello que no sucede jamás» (Moratín, 1867-1868, III, pág. 166 —la cursiva es nuestra). A fines del setecientos existían así en la lengua castellana dos posibilidades para el desarrollo de una terminología para el Romanticismo, basadas, ora en la familia léxica de *romance*, ora en la de *novela*.

Demostrose en tal forma que España estaba en ese momento, en la teoría teatral, a la altura de los demás países europeos, sin embargo de que esa terminología autóctona sería abandonada después debido a la adopción del adjetivo internacional, de origen inglés, *romántico*. Mas, por muy importantes que sean la teoría y la terminología, la técnica llevada a la práctica en obras individuales lo es mucho más para medir el progreso de una determinada tendencia literaria en un país y período determinados. En *El precipitado* (1773) de Trigueros se utilizan interesantísimos recursos literarios que no es posible describir sino como ro-

mánticos: esto está estudiado en las primeras páginas de un artículo de Sebold, *El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español* (1983, págs. 109-136). Gracias al presente análisis de otra comedia sentimental rigurosamente contemporánea de *El precipitado*, tenemos aún mayor derecho a afirmar que a partir del último cuarto del siglo XVIII el teatro español cuenta entre sus alternativas auténticas y viables la forma romántica, ya bien definida en ese momento en la praxis de escritores de talento.

10.2.4. Relación con la comedia lacrimosa

Resta un aspecto por considerar: la influencia de la teoría de Diderot relativa a la comedia lacrimosa; pues el drama romántico está anticipado no solamente en la práctica de los dramaturgos de la escuela lacrimosa, sino también en la teoría de esa escuela, según quedaba expuesta con anterioridad a la composición de *El delincuente*. Es sabido que Diderot enfoca la técnica del género lacrimoso como una reacción en contra de la tragedia, sobre todo en contra de esos interminables y fríos monólogos o relaciones que servían para la narración de los antecedentes del argumento, la puesta en escena y el análisis psicológico. «Mientras dura la relación —escribe Diderot—, la acción está suspendida para mí, y la escena queda vacía» (1957, pág. 1251). Para Diderot vale más la presencia inmediata del individuo, un individuo que represente una profesión o un parentesco familiar que nos resulte significativo; lo importante es sentir íntimamente cómo este personaje sufre por causa de sus circunstancias, las cuales, a la par que influyen en él, lo contienen como si formaran el fondo de un cuadro mural que captara lo esencial de su existencia con sus formas, sus colores y sobre todo sus emociones. El drama constará así de una serie de pinturas pantomímicas o cuadros animados en los que los parlamentos no deberán ser demasiado largos; o dicho de otro modo, el drama perfecto reunirá situaciones muy variadas, de las que el pintor pudiera sacar otras tantas pinturas.

Veremos varios cuadros en *El delincuente*, mas por el momento consideremos las consecuencias de tal afán pictórico para la forma dramática. La voluntad de exhibir diferentes cuadros y la consecuente necesidad de nuevos trasfondos llevarán forzosamente a frecuentes mutaciones y al abandono de la Unidad de Lugar en cualquier sentido estricto. Se pondrá un nuevo acento sobre la peripecia debido a la perpetua precisión de llevar la acción a diferentes lugares, y como resultado se producirá una marcada tendencia a abandonar también las Unidades de Acción y Tiempo. Impartir mensajes morales con el ejemplo lacrimoso y preferir decoraciones, o sea cuadros, de tonalidad lóbrega y fatídica, son como el anverso y reverso de la misma moneda. Recurriendo a las lágrimas como instrumento didáctico se da cada vez más importancia a la reacción emocional del individuo ante las inesperadas situaciones de esa acción nuevamente complicada, y he aquí los principales rasgos del drama romántico derivados tan claramente de las ideas de Diderot como de las otras teorías y circunstancias que examinamos anteriormente. En relación con la insistencia de Diderot en el papel del parentesco en el desarrollo de la comedia lacrimosa, deberá notarse también el sugerente hecho de que las relaciones entre padres e hijas, entre padres e hijos, entre

madrastras e hijos, entre madres e hijos, entre hermanos, etc., desempeñan un papel igualmente importante en dramas románticos del siglo XIX como *La conjuración de Venecia*, *Don Álvaro*, *El trovador*, *El paje*, *Los amantes de Teruel*, *Don Juan Tenorio*, etc.

Existe un estrecho paralelo entre la comedia lacrimosa y la pintura de Jean-Baptiste Greuze, maestro de lo patético burgués, de cuyos lienzos se ocupa Diderot en varios *Salones* entre 1759 y 1769: por una parte, tenemos un drama en lienzo; por otra, cuadros en acción, pero siempre con la misma insistencia en la corrección de la injusticia a través del sentimentalismo. Sería iluminativo comparar ejemplos de la pintura patética de Greuze con cuadros escénicos tomados de la comedia sentimental francesa o española, pero creo más sencillo buscar nuestro término de comparación en un texto literario: se trata de un cuadro natural, muy a lo Greuze, que Diderot describe a base de una experiencia personal, relacionándola a la vez, en sus *Entretiens sur «Le Fils naturel»*, con los efectos que el autor de comedias lacrimosas debe lograr. «Una campesina del pueblo que ve usted entre aquellas dos montañas —dice Diderot hablando con Dorval—, cuyas casas levantan sus tejados sobre los árboles, mandó su marido a casa de sus parientes, que moraban en una aldea vecina. Este desventurado fue allí muerto por uno de sus cuñados. El día siguiente yo entré en la casa donde había ocurrido el accidente. Allí vi un cuadro y escuché unas palabras que no he olvidado. El muerto estaba tendido en un lecho. Sus piernas desnudas pendían fuera de él. Su mujer desgredada estaba en el suelo. Ella tenía los pies de su marido en las manos; y anegándose en lágrimas, y con una acción que las arrancaba a todo el mundo, decía: “¡Ay!, cuando te mandé aquí, no pensaba que estos pies te llevasen a la muerte.” ¿Cree usted que una mujer de otro rango hubiera estado más patética? No. La misma situación le habría inspirado el mismo discurso. Su alma habría sido la de aquel momento; y lo que es preciso que el artista halle, es lo que todo el mundo diría en semejante caso, lo que nadie oirá sin reconocerlo inmediatamente en sí mismo» (Diderot, 1957, págs. 1248-1249). Tenga el lector presente el vocablo subrayado en este pasaje.

En *El delincuente honrado* son frecuentes los cuadros en acción que recuerdan, ya la pintura patética de la escuela de Greuze, ya los infinitos grabados sentimentales que adornan las novelas y obras dramáticas impresas en los últimos decenios del setecientos y los primeros del ochocientos, alguna vez muy cursis, eso sí, pero no por eso menos conmovedores. Debido a esta semejanza se le ocurren sin esfuerzo al contemplador de los cuadros jovellanescos posibles títulos o pies para éstos, del mismo estilo que los que se estampan debajo de los grabados lacrimógenos de esa época. Basten unos ejemplos.

El acto I se abre con un cuadro fatídico: a la fría luz del alba, solo en el estudio del corregidor, «con semblante inquieto» (DE, 355), rodeado de viejos libros de derecho y papeles relativos a los castigos ejemplares, Torcuato medita sobre la triste suerte que le espera por haber matado al por otra parte indigno primer marido de Laura. La fisonomía del reo, el fondo del cuadro, toda la composición expresa la misma idea. *Presentimientos de una muerte injusta* podría ser su pie. El próximo cuadro que contemplaremos tendría a la fuerza que titularse *La reunión a deshora*. El fondo es el interior de la lúgubre torre del alcázar; magistrado

y reo de muerte —los trajes indican estas condiciones— acaban de reconocerse respectivamente como padre e hijo; el reo, de rodillas, le besa la mano a su padre; y los continentes de ambos respiran esa mezcla de sublime goce y profunda pena tan en boga entonces; pues a Torcuato se le ve «*con gran ternura y llanto*», según las acotaciones, y a Justo «*con extremo dolor y ternura*» (DE, 426). En cualquiera de estos ejemplos imaginemos que se para el reloj, que se congela la acción; tendremos un cuadro de composición perfecta.

El penúltimo ejemplar de lo pictórico patético en *El delincuente* pudiera titularse *Amanecer del dolor*, y tiene un interés especial, no sólo por sugerir la composición de un cuadro, sino por contener también una muestra de esa exquisita elocuencia natural que según Diderot es común, en situaciones idénticas, a todas las clases sociales. A Laura la vemos desgredada, llorosa, con actitud furiosa, caída al suelo; y en el fondo habrá que suponer que se figura una ventana del alcázar por la que se descubre un campanario en el que suena la hora funesta, y en la distancia un cadalso. Recuérdense las palabras de la viuda en el *cuadro* de Diderot: «¡Ay! cuando te mandé aquí, no pensaba que estos pies te llevasen a la muerte». Pues bien, Laura, loca y desesperada, al querer ir a unirse con un adorado reo de muerte en el cadalso, dice: «Tu sangre corre ya derramada... ¡Ah!, voy a detenerla» (DE, 448). Difícilmente se encontraría ejemplo más aventajado de este género de elocuencia espontánea brotada de la misma esencia de la situación emocional. «Este melancólico silencio llena mi alma de luto y de pavor», dice don Justo en la misma escena (DE, 449), creyendo ya muerto a Torcuato, aunque sin haber recibido ninguna noticia concreta. Subráyese la voz *silencio*, que aparece en el mismo momento en que se nos expone el cuadro de Laura loca: es como si Jovellanos quisiera con ella puntuar la cualidad muda o estática, el silencio, de la representación plástica de la realidad, que él emula escénicamente.

Con el último *cuadro* de esta galería jovellanesca se introduce otro nuevo elemento pictórico: el díptico. Lo sucedido en el alcázar con Laura y lo sucedido en la plaza, según lo cuenta el escribano en la escena siguiente, son en realidad acciones simultáneas; en cada caso, en el mismo momento de «melancólico silencio», la acción toma la forma de un cuadro; y en el segundo caso, reaparece, en efecto, esta misma frase, «melancólico silencio», para recalcar a un mismo tiempo la calidad muda del lenguaje pictórico y la relación díptica entre las dos pinturas escénicas. El nuevo cuadro es panorámico, y su pie podría ser *El ídolo indultado* (ídolo, porque Torcuato, como todo héroe rousseauiano-romántico, es la sinopsis de las aspiraciones morales del pueblo). Toda la ciudad está reunida en la plaza del alcázar; Torcuato está en lo más alto del cadalso; el verdugo va a descargar el fatal golpe —el momento de melancólico silencio—; pero al mismo tiempo las caras de la multitud, algunas desfiguradas por el más hondo dolor, otras risueñas con el regocijo, revelan que se han escuchado simultáneamente la campana que había de señalar la muerte del reo y una voz —la de Anselmo— que viene gritando: «¡Perdón! ¡Perdón!» (DE, 452); confusión redentora.

Dudamos que ningún cultivador de la comedia sentimental haya sacado más provecho de la teoría de Diderot relativa a los cuadros escénicos. La genialidad de Jovellanos en el manejo de éstos representa otro indispensable antecedente

del teatro romántico decimonónico, en el que es conocidísima la frecuencia con que las decoraciones y la colocación de los actores en el escenario simulan la composición de un cuadro, y en el que es de uso frecuente la misma palabra *cuadro*; todo lo cual se practica de modo muy consciente en la obra de dramaturgos como el duque de Rivas, quien era, además, pintor. Después de todo, la célebre parodia de drama romántico incluida en *El romanticismo y los románticos* de Mesonero es una obra en «seis actos y catorce cuadros». En *El delincuente honrado* se anticipa toda la diversidad de los cuadros dramáticos del teatro romántico posterior: cuadros que representan la casa, la ciudad, la naturaleza, multitudes. Por ejemplo, sin antecedentes como el pueblo reunido en la plaza para ver el triste espectáculo de la decapitación de Torcuato, sería mucho más difícil explicar el acto IV de *La conjuración de Venecia*, el cual es en su conjunto un cuadro de costumbres venecianas de Carnaval, en el que los únicos personajes en escena son representantes del pueblo.

10.3

Dramaturgos populares

10.3.1. La demanda teatral a fines del XVIII

La vitalidad del teatro español dieciochesco se encuentra en aparente contradicción con la escasa nómina de autores que hoy son recordados. Las investigaciones realizadas han puesto de relieve la abundante demanda teatral de la época, sobre todo en las últimas décadas del siglo y la primera del siguiente. Esta circunstancia originó lógicamente la aparición de numerosos dramaturgos que intentaron satisfacer las necesidades de carteleras tan voraces como las de Madrid, Barcelona y otras ciudades. Las compañías debían contar con un repertorio amplio y hasta cierto punto renovado para enfrentarse a los continuos cambios que se daban a lo largo de la temporada. El público mayoritario no rechazaba las reposiciones, pero deseaba ver estrenos de obras insertas en las tendencias de mayor éxito en la época. Esta importante demanda de obras originales apenas pudo ser satisfecha por los dramaturgos españoles, y a menudo se recurrió a las traducciones. En otro apartado ya se ha estudiado esta cuestión, pero ahora cabe subrayar que algunos de los a veces improvisados y criticados traductores también acabaron aportando una producción propia. Y, en definitiva, entraron a formar parte del grupo de los autores que con escasa formación literaria e indudable instinto teatral y comercial protagonizaron en buena medida la vida teatral española de las últimas décadas del siglo XVIII.

A la hora de caracterizar a estos autores hoy olvidados, pero de gran éxito en su época, debemos subrayar su profunda relación con el mundo teatral. Leandro Moratín, Tomás de Iriarte y otros dramaturgos neoclásicos conocían muy bien los entresijos de ese mundillo, con el que tantas veces se enfrentaron en sus

intentos de reforma. Pero lo solían ver desde fuera. Su posición social e intelectual, su propio concepto del teatro y de la literatura en general, les impedían identificarse con unos ambientes observados, como sabemos, con numerosos prejuicios. Hay en la mayoría de los neoclásicos de la época una actitud de lejanía e independencia que no supone ignorancia de los mecanismos de ese mundillo, pero sí una dificultad para comprenderlo desde dentro y compartir sus lógicas aspiraciones. No son, en definitiva, hombres de teatro, sino autores, hombres de letras, que ofrecen parte de su producción a un género tan peculiar, con sus propias leyes y que apenas fue transformado como pretendían esos mismos reformistas neoclásicos.

Sin embargo, autores como Luis Moncín, José Concha, Fermín del Rey y otros eran, ante todo, hombres de teatro en el amplio sentido de la palabra. Como tales, simultanearon su faceta creadora con la de apuntadores, cómicos y hasta directores de las compañías. Su obra estaba, pues, estrechamente vinculada con las necesidades concretas de las compañías y el público, que tan bien conocían y al que, ante todo, intentaban satisfacer para asegurar la continuidad de su trayectoria profesional. Su contacto directo con los espectadores, su conocimiento de las verdaderas posibilidades de los cómicos y el objetivo de crear un teatro ajustado a las necesidades del público mayoritario son tres condicionantes que determinan su producción teatral, por lo general amplia y con un notable éxito. No esperemos en sus obras sutilezas ideológicas, respeto a la preceptiva clásica, brillantez poética o escuelas de costumbres y virtudes. Pero la clave de su éxito reside en la evidente teatralidad de unas comedias resueltas a menudo con eficacia, con un indudable sentido del espectáculo teatral y capaces casi siempre de motivar a un público más real que el a veces imaginado por los neoclásicos.

No obstante, la crítica apenas se ha ocupado de la producción teatral de estos autores. Las opiniones interesadas de Leandro Moratín y los reformistas han pesado como una losa a la hora de valorarlos. Esta circunstancia resulta especialmente grave en el caso de autores de la talla de Luciano F. Comella, tan injustamente menospreciado, y otros tan interesantes como Antonio Valladares de Sotomayor. Pero también afecta a autores como los arriba citados, que aportaron algunas obras interesantes desde el punto de vista estrictamente teatral. Su adscripción al grupo de los «Eleuterios» moratinianos, siendo relativamente justa, ha provocado un equivocado enfoque crítico. Se los ha acusado de ignorantes, de buscar la satisfacción del público por los medios más fáciles, de crear sin seguir ningún tipo de preceptiva, de plegarse a las exigencias de las compañías... Todo es en buena medida cierto, pero no debe tener la interpretación peyorativa que en su día le dieron los reformistas y que la crítica posterior ha asumido con un erróneo mecanicismo.

La supuesta ignorancia y la falta de preparación teatral de estos autores son frutos de la caricatura que de los mismos mostró Leandro Moratín en *La comedia nueva*:

D. Pedro: «[...] No hay [en sus obras] conocimiento de Historia, ni de costumbres; no hay objeto moral, no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común» (II, 6).

Al leer sus obras, comprobamos que conocen los resortes de la actividad teatral desde dentro y que no son ajenos a las nuevas tendencias dramáticas y sus preceptivas. Es cierto que a menudo redactan sus obras precipitadamente, lo cual origina textos con notables fallos estilísticos donde abundan los tópicos archiconocidos. También es verdad que sus argumentos apenas están documentados e incurrir en frecuentes anacronismos, errores históricos o faltas contra el más elemental decoro. Pero estas y otras supuestas incorrecciones no son el fruto exclusivo de la ignorancia, sino de una peculiar concepción del teatro ligada con unas circunstancias muy concretas. Su precipitación a la hora de redactar se relaciona con la necesidad de satisfacer la citada demanda. A diferencia de Leandro Moratín, que sólo escribió cinco comedias y pudo corregirlas con la lima horaciana, estos autores debían entregar sus originales a plazo fijo y en abundancia para poder sobrevivir. Sus textos, como tales, son endebles, pero en este tipo de teatro donde prevalece el elemento espectacular el texto no tiene el protagonismo alcanzado en el neoclásico. Al público mayoritario poco le importaban algunas incorrecciones estilísticas y los autores, sin ninguna pretensión poética, redactaban textos dramáticos que sirvieran para hilvanar eficazmente las distintas escenas. En ellos encontramos momentos pretendidamente elevados donde se cae en una retórica grandilocuente muy del gusto del público, pero por lo general hay diálogos rápidos, concisos, indicadores de un continuo movimiento escénico que, a menudo, culminaba en alguna de las escenas espectaculares que tanto gustaban. Y, desde esa perspectiva, los textos de estos autores eran los adecuados. En cuanto a los errores derivados de una falta de documentación, sólo lo son en un teatro como el neoclásico. Esa preocupación no se daba en el público mayoritario de la época, siempre dispuesto a disfrutar con una ficción que podía cometer todo tipo de transgresiones. Así lo pensaban también estos autores, que rechazaron por imposible la opción de convertir el teatro en una cátedra o en una escuela de virtudes y costumbres. Para ellos el teatro era espectáculo y diversión, y la valoración de sus obras ha de hacerse desde esta perspectiva. Aplicarles el molde de los neoclásicos sería, por lo tanto, no sólo injusto, sino absurdo.

Por otra parte, estos autores no se manifestaron abiertamente en contra de la reforma teatral, ni siquiera del Neoclasicismo. Algunos incluso reconocieron la necesidad de una reforma y la validez de determinados principios neoclásicos. Pero, a la hora de aplicarlos, siempre se enfrentaron con los obstáculos de una práctica teatral que ellos, a diferencia de autores como Leandro Moratín, no podían salvar. Sus obras no son necesariamente tan alocadas como *El gran cerco de Viena* del moratiniano Eleuterio, y en algunas encontramos tímidos intentos de plasmar las famosas Unidades o de dotar de un contenido trascendente al conflicto dramático. Pero siempre y cuando estos objetivos no entren en contradicción con la citada concepción del teatro y pongan en peligro el éxito ante el público. Por lo tanto, no se trata de ignorancia o menosprecio de aquello que encarnan los reformistas neoclásicos, sino de los límites de una práctica teatral en la que estos autores estaban implicados hasta sus últimas consecuencias, incluyendo las económicas y profesionales, claro está.

¿A qué tipo de público se dirigían estos autores? A menudo se lo ha calificado como popular, lo cual supone una cierta caracterización social que no siem-

pre se ajusta con la realidad. Es preferible llamarlo mayoritario. No sólo el «pueblo» acude a las comedias de magia, las comedias históricas y demás géneros de éxito cultivados por estos autores. Se trata de un público mayoritario que, independientemente de su origen social, acude a un teatro que le proporciona espectáculo y diversión, deseo que por supuesto no cabe relacionar exclusivamente con unos determinados grupos sociales. A diferencia de la comedia y la tragedia neoclásicas, que buscan un público ideal muy concreto, estos autores cultivan un teatro que tiene, ante todo, vocación de satisfacer a la mayoría de los posibles espectadores. J. Álvarez Barrientos señala, como un rasgo distintivo del teatro popular dieciochesco, que «el autor, el poeta, enfrentado a un público dispar, empieza a elegir entre agradar a un sector o a otro, y no intenta armonizar los gustos y las expectativas de unos y otros. De esta forma, atiende a lo cómico, a lo heroico, a lo trágico y a lo burlesco separadamente» (1987, pág. 215). De ahí que para satisfacer globalmente expectativas heterogéneas estos autores, como comprobaremos, cultivan muy distintos géneros.

¿Qué medios utilizaban para satisfacer a ese público mayoritario? La respuesta, como es obvio, se encuentra en relación con los distintos géneros cultivados. Tanto la comedia de magia como la histórica, por ejemplo, tenían sus medios específicos que con rigor eran utilizados por unos autores conocedores de las reglas y los tópicos de cada género. Pero como denominador común encontramos en sus obras un deseo de satisfacer la necesidad que sentía el público de transgredir la realidad cotidiana. Frente a una comedia neoclásica que intentaba provocar una reflexión sobre esa misma realidad, el teatro de Luis Moncín, José Concha, Fermín del Rey y otros facilitaba los medios para transgredirla gracias al ingenuo mundo de ficción del teatro de la época. En el caso de las comedias de magia este objetivo resulta evidente, pero también se da en otros géneros en los que el espectador tenía la oportunidad de asistir a lo extraordinario. La frecuente introducción de lugares y épocas exóticos, la acumulación de sucesos espectaculares, la absoluta facilidad para trasladarse por el espacio y el tiempo de la ficción teatral, la fascinación ejercida por personajes completamente ajenos a la realidad cotidiana y otras circunstancias similares responden a un mismo objetivo: permitir que durante la representación el espectador escape imaginativamente de una realidad y unas experiencias cotidianas tan limitadas como las de la época. De ahí el éxito de unas obras que responden a la psicología de un público más real que el deseado por los neoclásicos. El contacto continuo de estos autores con los espectadores, el conocimiento directo de sus reacciones y deseos, no proporcionan necesariamente una idea más certera de la citada psicología. Pero José Concha y sus colegas, a diferencia de los neoclásicos, no pretendían ajustarla a unos presupuestos establecidos *a priori*, sino aprovecharse de ellas para crear un teatro que la satisficiera con los medios más seguros y eficaces. De ahí su éxito.

Una característica de la mayoría de estos autores es la variedad de géneros que se da en su producción teatral. Si tenemos en cuenta su intención de dirigirse a un público mayoritario, es lógico que cultivaran los géneros de mayor éxito como el sainete, la comedia de magia, la patética, la histórica, los dramas musicales, las comedias de gran espectáculo... Pero también abordaron géneros como la tragedia que, *a priori*, parecían vedados para autores de estas características. Los

resultados fueron, casi siempre, negativos. Incapaces de asumir hasta sus últimas consecuencias todo lo que implicaba un género como la tragedia, José Concha —autor de seis obras que podemos incluir en este apartado— y otros crearon una especie de híbrido donde se conjugan las limitaciones de estos dramaturgos —propias y del público al que se debían— con su intención de inscribirse en un género de prestigio (Ríos, 1985). Las supuestas tragedias acabaron salpicadas de escenas propias de las comedias de éxito y vaciadas del contenido trascendente que les intentaban dar los dramaturgos neoclásicos. No obstante, constituyen un ejemplo de hasta qué punto estos autores no pretendieron un enfrentamiento radical con los reformistas y clasicistas. El prestigio de los géneros cultivados por estos últimos funcionó como un acicate, aunque el resultado no corresponde a las intenciones mostradas.

Un género que también cultivaron algunos de estos autores fue la comedia sentimental. Su introducción en España por figuras de la talla de Ignacio de Luzán, Pablo de Olavide y Jovellanos no significa que debamos considerarlo como exclusivo del teatro culto y con aspiraciones reformistas. El éxito que alcanzó en las últimas décadas del siglo —en 1799 se puso en escena la paradigmática *Misanropía y arrepentimiento* de Kotzebue, en traducción de Dionisio Solís, que se mantuvo dieciocho días en cartel con excelentes ingresos— aguzó el oportunismo de estos autores, que pronto convirtieron las lágrimas y los sentimientos en algo cercano a lo espectacular. Se puede hablar de una cierta degeneración de la comedia sentimental en manos de estos dramaturgos, siempre dispuestos a cargar las tintas en un género de por sí adecuado para ello. El resultado fue la repetición de formas y motivos hasta tipificarlo sublitterariamente. Valladares de Sotomayor, Rodríguez de Arellano y otros incrementan los valores afectivos, provocadores del llanto; acumulan las desgracias de los personajes, con excesos novelísticos, hasta llegar a situaciones extravagantes; muestran preferencia por el personaje femenino, más sometido a lo emocional e instintivo; se olvidan del rigor de las Unidades, de la verosimilitud y de otros principios de la normativa clásica. En otro lugar se ha estudiado este tema, pero cabe subrayar que el citado oportunismo, el instinto a la hora de detectar la evolución del gusto de los espectadores, permitió que la comedia sentimental tuviera notables y repetidos éxitos en los escenarios españoles con las obras de los citados, Zavala y Zamora y el popular Comella. Tal vez no cumplió así lo propuesto por Jovellanos en *El delincuente honrado*, pero se aportó un significativo caudal de obras que conectaron con un público numeroso.

Según ha demostrado R. Andioc (1976, pág. 61) y subraya E. Palacios Fernández (1988, pág. 251), en general el teatro mayoritario, o popular, tiende a una hibridación de géneros. Aunque una obra recoja fundamentalmente un tema que la adscriba a uno determinado, a menudo se utilizan ciertos ingredientes del gusto del público pertenecientes a otros. Al espectador le interesa el espectáculo en sí mismo, más que la calidad y propiedad del texto dramático, capaz de divertirlo y romper la monotonía de una vida anodina o dura. En la medida en que el público mayoritario se apodera del espacio teatral, el autor tiene más necesidad de crear estereotipos dramáticos, estructuras reiteradas, situaciones tópicas en las que este fiel auditorio pueda sentirse

a gusto, porque las entiende, las reconoce y le divierten. El teatro de estos autores se convierte, pues, en un bien de consumo, no siempre con intenciones literarias ni de creación original adscrita con rigor a un género determinado. Esta circunstancia no impide que encontremos obras más trabajadas y de cuidada creatividad, que también gozaban del aplauso del público mayoritario. Pero no abundan.

En otro lugar se han estudiado las condiciones de la actividad teatral durante el siglo XVIII, el porqué de la necesidad de la reforma propugnada tantas veces y los problemas que todo ello planteaba a los distintos estamentos teatrales. No es necesario recordarlo aquí, pero sí cabe indicar —antes de hacer un repaso de las trayectorias de los autores más destacados de esta tendencia— que todas las características de los mismos son un reflejo de unas condiciones de trabajo muy concretas. Autores como Samaniego llegaron a afirmar en *El Censor* que «el teatro es preciso reformarle o destruirle». Este maximalismo estaba justificado desde la privilegiada postura de la mayoría de los reformistas, pero para quienes vivían exclusivamente de su actividad teatral la realidad era más compleja. No renunciaron nunca a una reforma que en última instancia también les beneficiaría, pero mientras tanto aportaron una producción teatral siempre efectiva de cara al público y, en ocasiones, con una indudable dignidad. No busquemos en ella sutilezas de ningún tipo, pero sí la constancia de un espectáculo capaz de satisfacer las expectativas de un público que, por desgracia, no tuvieron demasiado en cuenta los reformistas neoclásicos.

10.3.2. **Luis Moncín, Fermín del Rey, Manuel F. de Laviano y José Concha**

Entre los dramaturgos de éxito de las últimas décadas del siglo destacan Luis Moncín, José Concha y Fermín del Rey. Los tres estuvieron siempre muy vinculados con la actividad teatral en casi todas sus facetas: actores, apuntadores, autores..., cultivaron distintos géneros a lo largo de su prolífica obra y fueron menospreciados por los reformistas neoclásicos. En el conjunto de su producción apenas encontramos una obra sobresaliente, pues trabajaban como artesanos que aplican moldes similares a todas sus creaciones. Pero en ellas se dan siempre los elementos tópicos que satisfacían a un público mayoritario y poco exigente. Ese era el único objetivo de unos autores modestos, que sufrieron a menudo las vicisitudes de una vida teatral difícil y trabajaron duro para satisfacer las necesidades de un teatro que les dejaba escaso margen para la creatividad.

Tenemos pocos datos acerca de la trayectoria biográfica y teatral de estos autores. A diferencia de los reformistas neoclásicos, su vinculación exclusiva y a menudo anónima con las tareas cotidianas de la vida teatral apenas ha dejado huellas, situación agravada por la escasez de investigaciones realizadas sobre su obra. Hasta el momento una sola historia del teatro español, la de Palacios Fernández (1988), analiza con acierto la obra de estos autores (págs. 240-274).

Luis Moncín nació en Barcelona, donde vivió hasta su traslado a Madrid

en 1767. A partir de entonces su trayectoria está ligada al teatro como apun-
tador, actor y luego autor. Tuvo mucho prestigio entre los compañeros de
profesión cómica, a quienes defendió de los ataques de Trigueros con un fo-
llete titulado *Recurso de fuerza al tribunal triguero...* (1788) y calificado
por Aguilar Piñal como «libelo infamatorio y grosero» (Aguilar Piñal, 1987,
pág. 295). Aparte de algunas escasas y desafortunadas composiciones poéti-
cas, como dramaturgo tradujo obras de Corneille y Goldoni. También adaptó
comedias de autores españoles y extranjeros, lo cual era tarea frecuente de
los apuntadores, que debían solucionar los problemas de repertorio de las
compañías.

Luis Moncín escribió más de cien obras teatrales, la mayoría sainetes u obras
en un acto y a menudo no editadas, de los géneros más tradicionales. Su primera
composición es *La más heroica piedad más noblemente pagada* (1767), que trata
sobre la victoria de Carlos V en Mühlberg. No obstante, su producción se desa-
rolla a lo largo de las dos últimas décadas del siglo. Es, ante todo, autor de co-
medias heroicas de diversos temas, aunque preferentemente españoles: *Hechos
heroicos y nobles del valor godo español* (1787), *Sertorio el magnánimo* (1784).
También escribió insoportables comedias con barniz histórico como *Poner a
riesgo el honor, por el mismo honor y patria, y triunfo de las roncalesas* (1778) y
Quedar triunfante el rendido y vencido el vencedor. Codro el ateniense (1781). De
tópica exaltación monárquica y religiosa, y basada en la conversión del empera-
dor Constantino, es la comedia hecha por encargo y titulada *Lograr el mayor im-
perio por un feliz desengaño* (1777). En la *Restauración de Astorga por don Al-
fonso I* (1786) utiliza los tópicos del teatro de tema medieval, resumidos así por
un redactor del *Memorial Literario*:

Aventuras entre moros y cristianos, valentías femeninas, cautiverios, mazmo-
rras, traiciones, venenos, batallas, lances comunes en nuestras comedias de
moros y cristianos se contienen en esta Restauración de Astorga, cuya acción,
aunque bastante bien tramada, según el uso común, parece toda fingida (Pa-
lacios Fernández, 1988, pág. 252).

Comedias de figurón, género ya en decadencia, son *Cómo ha de ser la anis-
tad* (1792), *Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* (1795) y *El astu-
riano en Madrid*, en la que, siguiendo los tópicos del género, la sabiduría popular
y la honradez del asturiano superan las artimañas y engaños de los cortesanos.
Moncín también escribió obras de costumbres con motivos contemporáneos (*De
dos enemigos hace el amor dos amigos*, 1790), que en ocasiones se aproximan al
modelo de «las tragedias urbanas o comedias lastimosas». Sin embargo, en la
mayoría el enredo resulta más importante que la intención moralizadora (*La
buena madrastra*, 1792; *Los esposos reunidos*, 1794; *El engaño descubierto*, 1800).
Es autor, asimismo, de comedias de magia como *Olimpia y Nicandro* (1792), sa-
cada de la historia mitológica, y de comedias de enredo donde el honor, los en-
gaños, las capas y las espadas están al servicio del puro juego teatral: *De un acaso
nacen muchos* (1792). Compuso también algunas obras menores como el sainete
felizmente titulado *Aunque estimule el amor, vence la virtud y honor, o La man-
chega honrada* (1789), el fin de fiesta *El asturiano aburrido* (1793) o los sainetes

Los dos viejos (1792), *Al maestro, cuchillada* (1797), entre otros, que agradaron al propio Ramón de la Cruz (Falk, 1985).

La trayectoria de Fermín del Rey es similar a la de Luis Moncín. Fue cómico y apuntador en Valladolid, ejerciendo después este menester en la Corte desde 1786. Adquirió fama como poeta dramático, cultivando los estilos y temas más tradicionales. Tradujo *La Faustina* (1786) de Napoli Signorelli, y varias obras de Goldoni sobre temas de enredos amorosos. Adaptó *La viuda generosa* (1792) de C. A. Facciolle, que tiene un peculiar parecido argumental con *El sí de las niñas*. Entre las comedias originales, bastantes de las cuales se conservan aún manuscritas, destacan las de tema histórico: *Valor, constancia y ventura de Aragón y Cataluña* (s. a.); *Escipión en Numidia* (1779)... Dentro del mismo género dedicó dos obras a Hernán Cortés, personaje polémico en la literatura de aquellas décadas; *Hernán Cortés en Chohula* (1783) y *Hernán Cortés en Tabasco* (1790), donde defiende las tesis nacionalistas de la conquista de América. *La modesta labradora* (s. a.) es una tópica comedia en un acto en donde todo se reduce a una excusa para introducir escenas musicales, con cantos y bailes, que tan del agrado eran de los espectadores de la época. También les gustaban las osadías de las más variadas amazonas y de ahí el éxito de *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* (1788), comedia histórica repleta de inverosimilitudes y de los tópicos habituales.

Más modernas por las ideas y por una mayor atención al sentimiento son comedias como *La fiel pastorcita y tirano del castillo* (1790) o *La Clotilde* (1794). *Policena* (1788) es una escena trágica, también atribuida a José Marchena y a Vicente López, pero documentada por Subirá como de Rey (1949-1950, II, págs. 345-350). Su acotación inicial ejemplifica la puesta en escena de este género tan profusamente cultivado por los autores aquí estudiados:

[La acción se desarrolla en un] templo bien adornado. En medio, el sepulcro de Aquiles, con su estatua ecuestre, que tendrá lanza y espada... Delante habrá una pira ardiendo. Al interior del foro, una anchurosa escalera balaustrada, por donde bajará a su tiempo la gran sacerdotisa. A los lados de la pira, cuatro sacerdotisas vestidas de blanco... Repartidas simétricamente por la escena, varias mujeres troyanas vestidas de luto, encadenadas y llorando. Policena, con ropas de costosa gala, admira el sitio, duda, pregunta y vacila mientras se oye una corta sinfonía alegre, y terminada [la música], dice...

Con *Areo, rey de Armenia, o la Elizene* (1797), probable traducción, también rinde tributo a esta moda de los melólogos de finales de siglo, que tiene una curiosa variante en su *Anfriso y Belardo, o el amor sencillo* (1796), diálogo pastoril con acompañamiento musical. También escribió algunos sainetes, como el de tema literario titulado *La comedia de repente* (1788), donde ataca la normativa teatral de los dramaturgos neoclásicos y algunos recursos tópicos del teatro popular.

Igual desatención ha existido hacia la trayectoria del dramaturgo y circunstancial poeta Manuel Fermín de Laviano, de quien sabemos que fue secretario del duque de Híjar y oficial de la Hacienda Real (Entrambasaguas, 1932). Consi-

guió, sin embargo, mucho éxito con sus dramas heroicos, desarreglados para los críticos neoclásicos y poco atractivos para un lector actual. Entre las aproximadamente treinta piezas conocidas, una buena parte son de este estilo, manteniendo en ellas los consabidos valores patrióticos tradicionales. Inició su producción dramática con *Sol de España en su Oriente y toledano Moisés*, de 1778, repuesta en varias ocasiones a pesar de ser una horrorosa comedia en la que el toledano Moisés es el mismísimo don Pelayo.

Continúa en el mismo género con obras también endebles: *Los Pardos de Aragón* (1780), *La afrenta del Cid vengada* (1784), *El castellano adalid y toma de Sepúlveda por el conde Fernán González* (1785). En *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* (1787), ambientada en la Guerra de Flandes, encontramos huellas evidentes de una mentalidad ilustrada que con cierta ingenuidad se intenta incrustar en moldes teatrales muy convencionales. *La española comandante fiel a su amor y a su patria* (1787) se sitúa en la misma línea que otras de la época con protagonista femenino. Entre las varias obras dedicadas a temas medievales, destaca *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* (1779), que aborda el tema del duelo, ya abolido. Tuvo algunos problemas con la censura y puede pasar como ejemplo de modernización de lo heroico en los elementos externos. En general, según E. Palacios Fernández (1988, pág. 255), las comedias heroicas de Laviano son obras a las que se acusa de impropiedades históricas, al estar basadas en motivos legendarios o en sucesos novelizados, falta de rigor en la reproducción de ambientes y costumbres, y por supuesto olvido completo de las Unidades dramáticas. Eran, sin embargo, del gusto popular, pues utilizaban los lugares comunes y el consabido ruido de batallas y desfiles.

Manuel F. de Laviano fue también autor de comedias de época, con costumbres más modernas, enredos amorosos y ciertos rasgos influidos por la moda de lo sentimental, como *La viuda indiferente y esquileo de Castilla* (s. a.) y *La suegra y la nuera* (1781). En la misma línea tradujo algunas obras de Goldoni —autor muy utilizado por este grupo de dramaturgos— como *La bella guayanesa* (1780) y *El marido extraviado y buena casada* (1784), bastante más aproximadas a las intenciones morales y formales de los ilustrados. Tampoco pudo resistir el prestigio de la tragedia y estrenó *El Sigerico* (1788), ambientada en la Barcelona de los reyes godos. Por último, es el autor de algunos sainetes convencionales.

Una característica común de estos dramaturgos es la facilidad para cultivar varios géneros que, en ocasiones, son dispares. Pasan de la tragedia al sainete con absoluta facilidad, pero lógicamente las diferencias genéricas acababan reduciéndose a lo más superficial. El proceso de creación suele ser muy similar. Estos autores siempre parten del convencimiento de las posibilidades de éxito de un género o, a veces, del encargo de una compañía o una institución: véase como ejemplo significativo la obra de José Concha titulada *Dar a España gloria sólo lo logra Lucena, y triunfo de sus patricios* (1783). A este punto de partida aplican los recursos de unos artesanos que conocen las reglas básicas de la expresión teatral y el resultado, claro está, es el sorprendente parecido que encontramos entre una supuesta tragedia, una comedia heroica, un sainete o una obra de cualquier otro género. Esta circunstancia común se da con peculiar relieve en la producción dramática de José Con-

cha, actor catalán de escasa fortuna y prolífico autor que cultivó la práctica totalidad de los géneros de su época.

Ya hemos indicado algunos datos sobre su aportación al teatro destinado a las representaciones particulares —subgénero en el que se puede considerar un auténtico maestro—, pero, además de traducir también a Goldoni, cultivó el sainete (*El manchego en Madrid*, 1791), la comedia de figurón (*Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena, y el natural vizcaíno*, 1791), la comedia de magia (*Astucias del enemigo contra la naturaleza. Marta imaginaria, segundo asonbro de Francia*, 1771; *El Mágico en Cataluña*, serie de tres obras sobre el mismo personaje), la tragedia (*El Orestes*, s. a.; *El Sansón*, s. a.; *El Narcete*, 1775); fue autor de numerosas comedias heroicas (*A España dieron blasón las Asturias y León, y triunfos de don Pelayo*, 1795; *El Mustafá*, s. a.; *Más puede fina lealtad que dama, padre, y crueldad, y antes que todo es el rey*, s. a.), melólogos (*El joven Pedro de Guzmán*, 1793) y otros géneros de menor importancia. En todos ellos muestra las mismas limitaciones, especialmente evidentes en una poesía dramática todavía más pedestre que la de sus colegas. Pero no es en ese aspecto donde se centraría su atención, ni la del público, sino en la increíble facilidad para acumular en cada obra todas las escenas cumbre y espectaculares que tanto gustaban. Para José Concha el argumento dramático sólo es un hilo conductor que va hilvanando con la mínima verosimilitud una sucesión de escenas de este tipo. Y el público lo agradeció, según lo prueba el repetido éxito que obtuvieron unas obras lógicamente denostadas por los reformistas neoclásicos. Cuando Leandro Moratín trazó los rasgos de su personaje Eleuterio, de *La comedia nueva*, tal vez estaría pensando en su enemigo Comella, pero acabó trazando un tipo que se asemeja a José Concha, Manuel F. de Laviano y, en menor medida, Luis Moncín y Fermín del Rey. La única gran diferencia es que estos autores no fracasaron ni necesitaron de los paternalistas consejos de un don Pedro. Sus obras triunfaron, y en esa reacción del público hay que buscar, como dijimos al principio, el deseo de diversión, entretenimiento y transgresión de una aburrida y rutinaria vida cotidiana. Un deseo bien conocido por unos eficaces artesanos que, con todas sus limitaciones, supieron dar al menos un importante impulso cuantitativo a un teatro popular o mayoritario.

10.3.3. **Vicente Rodríguez de Arellano y Antonio Valladares de Sotomayor**

Al igual que ocurre con la mayoría de los autores aquí estudiados, del navarro Vicente Rodríguez de Arellano tenemos pocos datos. Su amplia producción literaria se difunde a lo largo de las dos últimas décadas del siglo y primera del ochocientos. Comparte con otros autores de este capítulo, como Valladares de Sotomayor y Zavala y Zamora, el cultivo de los modelos narrativos más difundidos en la época, en consonancia con su propia orientación en el teatro. En concreto, tradujo del francés *Las tardes de la Granja o Las lecciones de un padre* (1803-1804), en cinco soporíferos volúmenes, y después publicó la colección de nueve relatos morales y educativos titulada *El Decamerón español, o colección de varios hechos históricos, raros y divertidos* (1805), tres volúmenes de clara ins-

piración francesa que le granjearon cierta fama como narrador. También fue poeta cómico y popular, recogiendo parte de sus versos en *Poesías varias* (1806).

Dentro de su faceta como dramaturgo, a Rodríguez de Arellano se le atribuyen unas sesenta obras, muchas de ellas traducciones o adaptaciones de textos extranjeros (véase la relación en McClelland, 1970, II, págs. 600-601). La carencia de estudios sobre su producción dramática no permite hacer demasiadas precisiones, lo cual es particularmente grave en un autor tan deudor de fuentes ajenas, por lo general francesas y traducidas con premura.

Como el resto de sus compañeros, Rodríguez de Arellano escribió comedias heroicas ambientadas en las más diversas épocas y lugares: por ejemplo, *Cayo Fabricio* (1791) y *Jerusalén conquistada por Godofredo de Bullón* (1791), tópica obra protagonizada por una noble cristiana prisionera de los turcos que no cede en su honor y religión hasta que es liberada por los cruzados. Buscó otras veces, en la lejanía de personajes y lugares, cierto exotismo innovador y consiguió el éxito con piezas como *Solimán II o las tres sultanas* (1793). Según Palacios Fernández (1988, pág. 267), la presentación de un personaje extranjero con los caracteres de la comedia heroica española daba a la obra un cierto aire paródico, muy del gusto del público, a quien también agradaba lo decorativo de los esclavos, las canciones y danzas orientales. En el drama trágico en un acto titulado *Marco Antonio y Cleopatra* (1793), además de los tópicos habituales, encontramos ternura de los amantes y soliloquios reflexivos expresados, a veces, con una grandilocuencia un tanto pueril, propia de un «trinólogo» (Subirá, 1949-1950, II, págs. 302-306). Un relativo contacto con el espíritu ilustrado se da en *Augusto y Teodoro, o Los pajes de Federico II* (1802), que sigue la serie del gran rey Federico, y es traducción de una homónima obra de Louis-François Faur. Rodríguez de Arellano escribió menos sobre asuntos de historia española, aunque rindió tributo a su tierra con *Extremos de lealtad y valor heroico navarro* (1789), mientras que con el motivo medieval de *El sitio de Toro* (1790) se adecuaba a los modelos espectaculares de la época.

Algunas de sus comedias de costumbres tuvieron amplia acogida y fueron alabadas por su pintura de caracteres. En *El atolondrado o El maniático por la lotería* (1778) se «ridiculiza muy bien el afán de estudiar cábalas para la lotería, el atolondramiento y poco juicio de un joven, y más con el carácter de francés, y las malas consecuencias que resultan del descuido de un padre en no atender a las cosas de su casa» (Coe, 1935, pág. 23). En esta breve y simpática obra, probablemente una adaptación de un texto inglés previamente traducido al francés, Rodríguez de Arellano consigue mostrar una sencillez y un ingenio que a menudo echamos de menos en los autores aquí estudiados. Otras comedias de esta clase son *El celoso Don Lesmes* (1792), *El pintor fingido* (1800), *La dama labradora* (1801) y *Dos viejos maniáticos o La Fulgencia* (1801), con su desenvoltura y lenguaje divertido. La comedia en un acto titulada *El Esplín o El suicida enmendado* (1793), probablemente una traducción de una obra de Gernevalde (La-farga, 1983-1988, I, pág. 115), no tiene apuntes románticos, pero es un eficaz juego de enredos y equívocos que justifica el reencuentro de su protagonista, Jacobo Esplín, con el sentido de la vida. *La mujer de dos maridos* (1805) es una traducción de *La Femme à deux maris* (1802), de René Charles G. de Pixérécourt. Se inscribe en la comedia sentimental con algún aditamento propio del

autor como es la aparición de un «gracioso», contrapunto de la patética situación vivida por la protagonista, casada al mismo tiempo con un malvado y un virtuoso. En el mismo género podemos incluir *El negro y la blanca* (1797), obra que obtuvo un importante éxito, en la cual una hacendada holandesa viaja a África y, como es preceptivo, naufraga, quedando prisionera de un virtuoso e ilustrado rey negro del cual se enamora: «Alza a mis brazos, virtuoso negro, que ya de todas mis amantes ansias serás el blanco.» Este amor sin razas ni colores —«no se midieron los méritos jamás por los colores; el alma que es lo más carece de ellos»— se expresa con la habitual retórica del género¹⁴, pero Rodríguez de Arellano no duda en incluir algo tan alejado del mismo como un baile final «de blancos y negros».

También participó Rodríguez de Arellano en el desarrollo del teatro musical. Adaptó óperas italianas y francesas. Escribió los libretos de varios melólogos, con motivos generalmente trágicos: *Dido abandonada* (1795), *La noche de Troya* (1797) e *Himeneo* (1799), representado el 27 de julio del mismo año junto con *La comedia nueva* de Moratín y con la censura favorable de Santos Díez González (*Ibíd.*, II, págs. 268-271). *El Domingo*, representado en 1791 y substituido en la edición de 1810 «Escena sola, monólogo, soliloquio, lamentación, declamación, o llámese como quisiere, que a su autor le importa poco el nombre», tiene una clara intención cómica y paródica, en la línea iniciada por Ramón de la Cruz respecto a otros géneros como la tragedia (*Ibíd.*, I, págs. 204-206). La personalidad del protagonista, un cochero, y la vulgaridad de sus problemas sirven como contrapunto paródico de los melólogos, que tan de moda estaban por entonces gracias a unos autores que habían desvirtuado el modelo de Tomás de Iriarte. *Armida y Reinaldo* (1797) es una obra musical basada en un texto de Tasso, llena de delicadezas amorosas, a veces un tanto forzadas (*Ibíd.*, I, págs. 178-184). Adaptó también dos melólogos de Metastasio: *Atenea* (1792) y *Temístocles* (1800).

Rodríguez de Arellano es, ante todo y casi exclusivamente, un traductor más o menos libre de obras extranjeras, especialmente francesas. Entre ellas, *El Duque de Pentiebre* (1801), basada en un texto de Chénier, tuvo mucho éxito una vez maquillada para evitar los problemas con la censura (Lafarga, 1990). En la larga lista de sus traducciones constan varias comedias sentimentales, además de las ya citadas, con notable repercusión: de Marsolier la *Cecilia y Dorsán* (1800) —repuesta con asiduidad—, *La reconciliación o Los dos hermanos* (1800) de Kotzebue, partiendo de una anterior traducción francesa, *La Clementina o La madrastra* (1802) de J. B. Vial y otras. También cabe incluir en este género *A padre malo, buen hijo* (1791), que probablemente es una adaptación de una obra inglesa. Fue igualmente muy aceptada su refundición de la comedia de Lope de Vega *Lo cierto por lo dudoso o La mujer firme* (1803), en la que, como señala R. Andioc, se subrayan los gustos populares de la época, con atención a la magnificencia, énfasis y demás retoricismos sobrepuestos a una comedia de enredo (1976, págs. 409-414).

¹⁴ José Subirá, 1949-1950, incluye, sin embargo, esta obra en su estudio sobre el melólogo (II, 322-325), prueba de que a menudo, salvo en lo musical, los límites entre ambos géneros son difusos.

Antonio Valladares de Sotomayor cultiva, en buena medida, los mismos géneros que Rodríguez de Arellano. No obstante, lo hace con más originalidad y una cierta dignidad literaria que lo convierte en un ejemplo de autor que, sin salirse de los límites aquí expuestos, no cae en lo caricaturizado por los reformistas neoclásicos. Esta circunstancia y el haber sido un literato activísimo han tenido, sin embargo, una todavía insuficiente repercusión en la crítica. Por fortuna, en los últimos años Gabriella del Monaco ha publicado importantes estudios sobre él (1979, 1979-1980, 1982; véanse también Guinard, 1979, 1981, 1984; Herrera Navarro, 1984). Recordemos, por ejemplo, que dirigió el *Semanario Erudito* (1787-1791), donde se recoge un conjunto heterogéneo de obras de diversos autores. Su producción, al margen del teatro, es amplia. Publicó folletos y libros originales, en verso y prosa, y varias traducciones. Entre los primeros destacan *El dichoso pensador* (1766), que se alinea con los apologistas de la mujer, y *El Prado por dentro y el filósofo por fuera* (1768), de carácter costumbrista. Su obra en prosa más conocida es *La Leandra* (1797-1807, 9 vols.), ejemplo de la narrativa moral y sentimental de la época. En *Las tertulias de invierno en Chinchón* (1815-1820, 2 vols.) incluye numerosas anécdotas, novelitas breves, obras de teatro y versos. Al margen de esta labor creativa, Valladares fue editor. Con gran sentido comercial e innovador, difundió colecciones de diversa temática y cuanto material pudiera interesar a un público amplio. Asimismo, fue un poeta de circunstancias que supo acomodarse a las situaciones sociales e históricas.

La producción de Valladares como dramaturgo alcanzó notable éxito de público. Desde su juvenil primera obra, *Atis y Erenice* (1758), hasta su muerte escribió más de cien obras de los más variados temas y géneros. Traductor, refundidor o autor de obras nuevas —es difícil delimitar estas facetas en Valladares—, no es un escritor original. Pero refleja las modas de la época, tal como se manifestaban en el teatro de Comella, en cuyo círculo se movió sufriendo también las críticas de los neoclásicos.

Valladares cultivó dos géneros del teatro más tradicional: la comedia de magia y la heroica. La primera sigue triunfando por sus valores de misterio, evasión y espectacularidad. La pervivencia está favorecida, además, por la actualización de los temas, al utilizar motivos de otros géneros, configurando así una síntesis de plena complacencia del público. Valladares aporta al género algunas novedades en la consideración de lo mágico, según señala Gabriella del Monaco: el mago convertido en sabio y la magia desligada de la ciencia del mal.

Con la habilidad característica de estos dramaturgos, Valladares convierte una traducción de una obra de carácter histórico, *Aben Said, emperador del Mongol* (s. a.), en una comedia de magia, *El mágico del Mogol* (1782), con la manipulación del argumento y añadido de algunos elementos propios de la fantasía de estas comedias: el protagonista llega sobre un dragón alado, mutaciones, agniciones, cartas... En la temporada 1781-1782 obtuvo un importante éxito de público con *El mágico de Serván y tirano de Astracán* (Andioc, 1970, pág. 52). Otras comedias de magia son *La ciencia vence al poder con los mayores prodigios, o el mágico Eriván* (1782) y *El mágico de Cataluña* (1778).

Valladares también cultivó los dramas históricos. En ellos sigue la tradición de la comedia heroica e introduce aditamentos de la espectacularidad de los mi-

litares. Escribió sobre temas de historia clásica: *Alejandro en Macedonia* (1778) o *Tener la fama de fiera y en las acciones no serlo*, *Laomedón* (1778). Entre las piezas de asuntos medievales hispánicos destaca *La Egilona, viuda del rey Rodrigo* (1785), con las habituales inverosimilitudes históricas, pero con la presencia de un modelo de mujer fuerte al gusto de otras obras. Así también sucede en *Defensa de la Coruña por la heroica María Pita* (1784), valerosa defensora de la ciudad gallega contra los ingleses en tiempo de Felipe II, que Valladares inserta en una historia de celos y amores. De similar estilo son *La Elvira* (1785) y *La Emilia, o exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo* (1781), ambientada en la rebelión de Espartaco, quien —para sorpresa de todos— no se identifica con la suerte de los esclavos, se reconcilia con Roma y se casa con Emilia, la hija del cónsul Craso.

Valladares llevó al escenario algunos episodios de actualidad con motivo de la Guerra de la Independencia. Se trata de una especie de teatro de urgencia, con clara intención política y propagandista, en el que participaron también otros autores como Gaspar Zavala y Zamora y Félix Enciso Castrillón. Tres obras de Valladares reflejan esta tendencia: *Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*, que le permite llevar la escenografía de las tomas de ciudades a la historia contemporánea:

El teatro representará a la derecha un monte bastante elevado que domina la ciudad de Calatayud, de la que se verá alguna parte a la izquierda del fondo con sus puertas cerradas. El Sol (que se procurará imite en lo posible al natural), manifestará su primera luz, y por lo mismo será escasa la que presten las candilejas. La de aquél se irá aumentando al paso que vaya subiendo. El monte, que tendrá dos subidas por medio de sendas formadas en caracol, estará coronado de franceses en sus trincheras y parapetos. Al principio del teatro, por la parte de las candilejas, y a la derecha, estarán algunos soldados, y en medio el Empecinado... (BNM, ms. 16.312).

Espectacular puesta en escena que da paso a una obra con amplio movimiento de tropas y los aditamentos habituales en las comedias heroicas. De similares características son *La gran victoria de España en los campos de Vitoria* (1813) —obra de exaltación patriótica representada en Madrid sólo unas semanas después de haberse producido la batalla de Vitoria (Larraz, 1987, págs. 99-168)— y *Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona* (1808).

Según indica Pataky-Kosove (1977, págs. 56-58), Valladares ambienta sus comedias lacrimosas en el mundo de las finanzas y el comercio, en una especie de antecedente de la alta comedia decimonónica. La tendencia al realismo que manifiesta desde sus orígenes este género dramático lo lleva a centrar tales obras en los ambientes burgueses de la clase media de artesanos y comerciantes. Es además moda que viene del teatro inglés y francés, acorde con la dimensión social del espíritu ilustrado (McClelland, 1970, II, pág. 426). *Los perfectos comerciantes* (1782) y *El fabricante de paños o El comerciante inglés* (1783), versión libre de una obra homónima de Falbaire, son ejemplos —estudiados por Guinard— de este tipo de teatro, siempre dispuesto a recompensar providencialmente la virtud de sus protagonistas. La novedad estriba, en este caso, en la presentación de

unos valores prácticamente ajenos a la mayoría de los españoles, o por lo menos a su teatro: una clase media buena y útil, su laboriosidad, el calor del núcleo familiar...

Valladares recurrió de nuevo al ambiente londinense para otra obra original: *El carbonero de Londres* (1784). Su protagonista, humilde pero virtuoso pequeño comerciante, moraliza en largos discursos sobre la decadencia de la nobleza y el desarrollo de la ciudad. Alaba, por el contrario, la vida aldeana. En su desarrollo argumental encontramos los tópicos habituales: niños expósitos, venenos, casualidades, enamoramientos..., que tanto cautivaban a los espectadores. Aunque se perdiera el misterio de la lejanía, Valladares optó por traer las escenas a Madrid para presentar rasgos costumbristas y locales, como se observa en *El vinatero de Madrid* (1784) y *El trapero de Madrid* (1786). Esta última es una desafortunada adaptación de una comedia sentimental de Mercier, en la que se mezclan los problemas del mundo del comercio con el de la elección matrimonial: el matrimonio es una cuestión de amor, no de interés. Idea ya convencional que el autor plasma en una obra que refleja las tremendas limitaciones de este género en manos de autores como los aquí comentados.

Sin embargo, Valladares siguió triunfando durante tres décadas con otras comedias sentimentales. *Las vivanderas ilustres* (1788) es, según Pataky-Kosove (1977, págs. 63-66), el drama sentimental más significativo de Valladares. Esta opinión se basa en el aspecto ideológico, porque el autor ataca con los recursos propios del género la corrupción de la nobleza y la injusticia de algunas leyes (sobre esta temática en la comedia sentimental, véase García Garrosa, 1990b, págs. 134-140, 149-154). El argumento, además, recoge en el desarrollo de los abundantes episodios todos los tópicos de estas obras, hasta el punto de resultar confuso «por las extrañas aventuras de los personajes, pues en cada una se halla una novela» (Coe, 1935, pág. 236). También debemos reconocer que Valladares es el responsable de algunas de las más insoportables comedias sentimentales como, por ejemplo, *El marido de su hija* (1786), basada en una obra de Destouches.

En la producción dramática de Valladares encontramos todavía multitud de piezas de diferentes géneros: zarzuelas, comedias musicales, tragedias... Su labor como adaptador de obras extranjeras es amplísima. La carencia de estudios centrados en este aspecto nos impide saber, con exactitud, cuándo un tema extraño se convierte en creación propia, dadas las abundantes transformaciones a que lo suele someter. En general, Valladares —que trabajó con comedias de, entre otros, Goldoni, Destouches, Regnard, Molière y, probablemente, Voltaire (Lafarga, 1982, pág. 210)— es más adaptador que mero traductor.

Valladares también fue autor de teatro breve, faceta en la que no aportó nada peculiar. Como otros dramaturgos de este mismo capítulo, escribió estas obritas porque era frecuente que el propio autor se autoabasteciera de ellas para completar la entrega de una comedia a una compañía teatral. Para las mismas escribió introducciones, loas y sainetes, éstos sobre todo en las décadas de los setenta y ochenta, antes de que el género cayera en una relativa decadencia. Entre los 23 sainetes que estrenó (Herrera Navarro, 1984, págs. 101-102) aparecen los de tipos (*Los caldereros*, 1780), de costumbres (*El español afrancesado*, 1777) y de ambientes, fundamentalmente madrileños (*La fiesta de novi-*

llos, 1768). *Los cómicos de repente* (1782) es el más interesante entre los de tema teatral, aunque en el titulado *El sainete de repente* (s. a.) también encontramos certeras indicaciones acerca de la suerte de este género (Coulon, 1984, págs. 236-237).

10.3.4. Luciano Francisco Comella

Debido al desprecio general e injustificado en que le ha tenido y sigue teniendo la crítica, influida sin duda por la sátira cruel de Leandro Fernández de Moratín, aún no se ha investigado a fondo en la vida de Luciano Francisco Comella. Las siguientes palabras de Manuel Silvela (1871), en su discurso de ingreso en la Academia, pueden dar una idea del escaso interés de la historiografía del siglo XIX hacia este autor:

Con no menos diligencia he tratado de averiguar noticias de su vida; mas en esta parte confieso humildemente que ha sido escaso el fruto de mis tareas. Por de pronto he hallado absoluta unanimidad en Ticknor, Ramón Mesonero Romanos, el actor García de Villanueva y el autor del *Catálogo biográfico-bibliográfico del teatro español*, en cuanto a ignorar por completo el punto, hora y día del nacimiento de dicho autor. No menos unánimes se muestran en cuanto a desconocer su prosapia, y por lo que hace a su descendencia, parece ser que tuvo una hija que le auxiliaba en sus tareas literarias, y un hijo, músico apreciable de la orquesta del teatro del Príncipe, que, ya fuera por seguir una costumbre frecuente en la vida teatral, ya por no cargar con la nombradía literaria unida el apellido, tuvo por oportuno cambiarlo, sumiéndose en la más completa oscuridad.

Lo que en resumen se sabe es que D. Luciano Francisco Comella mereció los aplausos del público por espacio de más de veinte años, a contar desde el último decenio del pasado siglo; que, según cierto autor, fue todo un hombre de bien y un honrado ciudadano, por más que como escritor adquiriese tan mala fama, y que no obstante la larga serie de sus repetidos triunfos en España y en el extranjero, donde se representaron varias de sus obras, arrastró una vida por demás desventurada.

Pero gracias a las atentas investigaciones de Carlos Cambroner (1896), director que fue de la Biblioteca Municipal de Madrid, quien buscó datos, vio la partida de nacimiento y dejó una puntual y documentada relación de la vida y de la familia de Comella, tenemos hoy suficientes noticias acerca de nuestro autor.

Don Luciano Francisco Comella y Villamitjana nació en Vich el 13 de noviembre de 1751, de José Comella y Doménech, de profesión desconocida, y de Ana María Villamitjana. Nada se conoce de sus posibles estudios. Sin embargo no debió de ser Comella el comediógrafo inculto y hambriento a quien «la carencia de recursos para mantener a su mujer y a sus hijos le obliga[ba] a buscar en el teatro el pan nuestro de cada día», sino que tuvo una cultura ilustrada, muy de su tiempo, y una verdadera educación teatral.

Trasladado pronto a Madrid y acogido, huérfano probablemente, por el marqués de Mortara, «que había militado con su padre», según informa Silvela, vivió en una extrema pobreza, hasta en los tiempos de sus mayores triunfos, como resulta de sus frecuentes peticiones y memoriales, pero sin llegar a ser todo lo que pretendía la deformación escénica de Moratín. Murió en diciembre de 1812, víctima del hambre, según una anécdota que contaba Francisco Asenjo Barbieri en un artículo suyo referido por Silvela¹⁵.

Su muerte fue el injusto coronamiento de una vida de miserias: el triunfador de la escena madrileña murió como un pordiosero y «se le enterró de limosna en el cementerio extramuros de la puerta de Toledo» como reza el documento de la parroquia de San Sebastián. Carlos Cambronero (1896, pág. 188) cuenta emocionadamente el episodio en un párrafo que parece una estela: «Después de los triunfos dramáticos que alcanzó en España y en Italia, el infeliz Comella murió pobre y olvidado, se le enterró de limosna y su cadáver fue llevado al cementerio sin pompa ni aparato, ni séquito de amigos; quizá sin que sus hijos pudieran echar una mirada de despedida sobre la caja que en hombros de cuatro sepultureros desaparecía por el paseo de los Ocho Hilos, camino del puente de Toledo».

Quizá sea exagerado llamar a Luciano Comella «el dramaturgo más inspirado e inteligente de su generación», como le definió Subirá (1953); pero no puede negarse que fue el más prolífico comediógrafo de su tiempo y el más amado por el público, con sus más de 130 títulos entre tragedias, comedias, prólogos, entremeses y fines de fiesta, sin contar en el número las tonadillas. Todas estas obras siguen esperando todavía a que alguien las lea sistemáticamente, estudie sin prejuicios su varia y abundante temática y las ideas políticas y sociales que de ella se infieren, y sobre todo que analice metódicamente su código escénico y lingüístico. La empresa aportaría incluso otro enfoque más amplio al mapa posible del lenguaje generacional de aquella última década del siglo XVIII, representando un elemento imprescindible, mucho más útil que los datos meramente económicos, para el conocimiento de la cultura y los gustos del destinatario de la época. Habría que partir del estudio de Cambronero (1896), el cual tuvo el no pequeño mérito de averiguar los datos biográficos todavía inciertos, así como el de clasificar y fechar por primera vez el exuberante material existente en la Biblioteca Municipal de Madrid, describir, con atinadas opiniones, la

¹⁵ Manuel Silvela, 1871: «Así lo confirma la anécdota referida por el distinguido compositor Barbieri, quien asegura que siendo su padre director de escena y alcaide del teatro de la Cruz, y en ocasión en que buscaba a Comella para que le escribiese el propósito o despropósito que había de titularse *La batalla de los Arapiles*, tuvo que registrar las márgenes todas del canal del Manzanares, adonde D. Luciano concurría con frecuencia para entregarse a la tranquila faena de la pesca, más que por distracción y entretenimiento, con el fin de proporcionarse el sustento que no le daban sus producciones literarias. Añade Barbieri, y esto contrista el alma, que era tal la miseria del infortunado y flaco Comella, que habiéndole propuesto tomar un bocado en uno de los bodegones o ventorrillos próximos, y no hallando manjar más escogido que unos empolvados y rancios arenques, sació en ellos su apetito con tal exceso que le produjeron una enfermedad, término de su triste existencia, pero no de sus triunfos, puesto que pudo concluir su *Batalla de los Arapiles*, obra póstuma, que, como función de pólvora, alcanzó fugaz y estrepitoso éxito.»

fábula de cada pieza e informar de la anecdótica y la documentación relativa a las representaciones, pero sin atreverse a modificar sustancialmente el juicio de Moratín. Y sin embargo tanto él como, más tarde y más decididamente, Subirá en varios estudios dejaron constancia de la injusticia histórica perpetrada en daño de Comella y de la necesidad de replantearse *ex novo* el problema de su valor literario.

Para empezar habrá que despejar el terreno de los falsos juicios que, por pura pereza y con el transcurso del tiempo, han venido cristalizándose alrededor del tema. Comella no fue solamente el famélico comediógrafo (no interesa ahora si bueno o malo) trasplantado a la Corte desde su nativa Cataluña, muy conocedor de su oficio y capaz de hilvanar de prisa y corriendo una comedia nueva, si alguien se la encargaba, o de estrenar muchas en un mismo año. Él era también un literato y compartió con sus contemporáneos una cultura que, en aquel entonces, es decir en los años noventa, no tenía ya nada o muy poco que ver con el Barroco ni con sus epígonos, mas iba desarrollando (y por consiguiente modificando y poniendo al día) los temas y la doctrina de la Ilustración de hacía medio siglo.

Y que Comella estuviese en efecto fuertemente imbuido de cultura ilustrada, lo demuestra toda su obra teatral, desde los tres *Federicos*, las dos *Catalinas*, el *Luis Catorce*, a *La Jacoba*, por supuesto, y a *El abuelo y la nieta*, *El alcalde proyectista*, *El violeto universal* y muchas otras. Pero lo demuestran también sus obras no teatrales, por ejemplo los artículos que con varios seudónimos («El impertinente», «El abogado de los pedantes» y otros) iba publicando en *El Diario de las Musas*¹⁶, que él mismo fundó con Lorenzo de Burgos y mantuvo en vida desde el 1 de diciembre de 1790 hasta el 24 de febrero de 1791. En ese *Diario*, además, rindió afectuoso homenaje a la memoria del malhadado coronel y poeta José Cadalso, de quien por lo visto fue admirador, reproduciendo en los números 20 y 21 dos de sus odas famosas: *Al amor* y *A Venus*.

Tampoco se olvide que Comella figuraba, con otros, entre los parroquianos de la Fonda de San Sebastián. La cual, por más decaída que estuviese, en aquel tiempo, de sus antiguos primores¹⁷, seguía siendo sin embargo un círculo de lite-

¹⁶ Del expediente relativo a la aprobación de este papel diario, de la petición presentada por sus autores, Luciano Comella y Lorenzo de Burgos, y la censura favorable, con firma autógrafa de Meléndez Valdés, da noticia J. Simón Díaz, 1944, págs. 457-458. Noticia utilizada después por Jorge Demerson (1962; 1971, págs. 348-350); y más detalladamente estudiada, por lo que a la censura se refiere, por Lucienne Domergue (1982, págs. 164-166). Meléndez Valdés (Batilo), que ha leído el proyecto, visto unos números y conferenciado con los autores, escribe en su informe: «... El plan de este periódico me ha parecido juicioso y bien meditado y de no poca utilidad al público por la variedad de objetos que debe abrazar, unos de instrucción y filosofía, y otros de amenidad y honesto entretenimiento...»

¹⁷ Como sugería Emilio Cotarelo y Mori, 1897b, pág. 127: «La tertulia de San Sebastián fue perdiendo importancia cuando se introdujeron en ella elementos de menor valía; sin embargo, a fines del siglo aún duraba, pero eran sus concurrentes habituales D. Pedro Salanova, Lucas Alemán (D. Manuel Casal), Antonio Cacea (D. Cayetano Cano), «El militar ingenuo» (D. Manuel Aguirre), D. Álvaro María Guerrero, Comella, Zavala y otros, apoderados ya de aquel templo antiguo de la erudición y del buen gusto.»

ratos donde se agitaban temas nacionales y extranjeros. De la información que Comella tuvo de la cultura europea, como de su afán de conocimiento, existen varios testimonios. Uno de ellos puede ser la solicitud del 27 de diciembre de 1789, dirigida al corregidor Armona pidiendo una «gratificación que fuere de su agrado» para el pago de «un surtido de los mejores modelos extranjeros y otras obras metódicas» que «el suplicante» había encargado con el deseo de «perfeccionar cada día más sus producciones», y cita como méritos «los dos *Federicos*, las dos *Cecilias*, *Luis Catorce*, *El pueblo feliz*, *La Jacoba* y otros, mereciendo en estos dramas el aplauso de algunos sabios y de la mayor parte del vulgo». Y cabe destacar, de entre las humildes palabras de una petición de dinero, el afán de conseguir textos no sólo de teatro sino también de metodología, y la conciencia de sus méritos y de sus límites, con seleccionar tan sólo siete títulos de los muchos que ya tenía estrenados en aquel final de 1789. Y es prueba de lo perfecto conocedor que era de su propia obra, en la cual sabía distinguir lo bueno de lo menos bueno o adocenado por razones crematísticas.

Amén del sinfín de comedias y de otras fruslerías teatrales de las de *pane lucrando*, entre las cuales sin embargo no van incluidas las tonadillas, que según la autorizada opinión del musicólogo Subirá eran dignas de tomarse muy en serio; y amén de la colaboración en su *Diario de las Musas*, que debió de ser copiosa, aunque hoy resulta difícil averiguar quién es quién tras el disfraz de tanto seudónimo, conocemos tres obritas literarias de Comella. La primera es un poemita titulado *Letrilla a un pajarillo*, al estilo de Iglesias o del primer Meléndez, parecido a tantos como entonces corrían, ni bueno ni malo. Fue publicado en el *Memorial Literario* de 1789, al igual de las otras dos composiciones, que son: un cuentecito moral, *El papelista embrollón y el vano escarmentado*, y una extraña fantasía, entre filológica y costumbrista, en forma narrativa, intitulada *Viaje aéreo desde el Prado de Madrid hasta el valle de Cangas de Tineo*¹⁸, en la cual demuestra un conocimiento puntual de la música popular asturiana.

Es de suponer que haya escrito más cosas, posiblemente esparcidas en varios periódicos, quizá ocultándose, como entonces se estilaba, tras uno o más seudónimos que hoy nadie conoce, ni vale la pena sacar del olvido. El verdadero asunto es el de recobrar una posible y verosímil imagen de Comella; reconocer que lejos de «carecer de cultivo» según expresión del censor Díez González y opinión de Moratín, era, como dice Subirá (1953), «también un hombre culto e ilustrado, conocedor de la Mitología y la Historia, versado en idiomas extranjeros así como en música». Por algo, añadimos, era digno de ser el adversario de Moratín.

En sus *Notas a la comedia nueva*, Leandro Moratín (1867, págs. 89-153) traza aguda y detalladamente un cuadro desolador de la situación teatral en sus tiempos, refiriéndose en particular a los años entre los dos siglos, y se divierte en sacar una lista de los más ridículos disparates que se ofrecen en las comedias de los autores «ramplones», es decir de los varios Zavalas, Valladares, Comellas, Moncines... Pero no achaca el fenómeno a la incultura del público, que al fin y al cabo era el mismo que aplaudiera sus comedias, sino a la debilidad de las autoridades

¹⁸ Aparecieron en el *Memorial* de 1789, en este orden: *El papelista* en el núm. XCV (octubre), págs. 235-240; el *Viaje aéreo* en el núm. XCVII (noviembre), págs. 381-388, y la *Letrilla* en el mismo noviembre, núm. XCVIII, págs. 478-480.

encargadas de censurar y prohibir la representación de obras malas y deseducadoras: «Se vieron —dice— en las tablas dramas monstruosos, que en muchos años nadie se había atrevido a poner en ellas, que estaban prohibidos por el Consejo, por el juez de Teatros, por el tribunal del Santo Oficio y por la misma dirección que los mandaba representar. Los que habían acusado la ignorancia y la codicia de los cómicos les hicieron echar *El príncipe perseguido*, *Las máscaras de Amiens*, *La noche de Troya*, *Temístocles en Persia*, *Federico II*, *Catalina II*, *El feudo de las cien doncellas*, *Las amazonas de Scitia* y otras composiciones de esta clase, en que se hallan todos los defectos que tan severamente habían reprendido» (págs. 147-148; a juzgar por los títulos, las comedias citadas por Moratín parecen todas del género heroico y de escena multitudinaria a las que apuntaba la sátira de *La comedia nueva*, y que por lo visto le molestaban particularmente).

En aquella lista de comedias «malas» se incluía, como acabamos de ver, también el *Federico II, rey de Prusia* y la *Catalina II, emperatriz de Austria*, obras las dos de Luciano Francisco Comella, que desde luego no merecían ser amontonadas con aquellas otras, por ser de distinta categoría. Habían conocido además un enorme éxito de público no sólo en España, como don Leandro sabía muy bien (y le escocía), por habérselas encontrado representadas en varios teatros de Italia, cuando su viaje. Y gustarían aquellas comedias, como muchas del teatro de Comella, no sólo por la pompa y la grandiosidad del espectáculo, sino también por la novedad de los asuntos y la técnica escénica. Es cierto que eran una curiosa mezcla del género heroico con la comedia lastimosa, pero no por eso eran tan malas y disparatadas como se pretende. El caso es que Moratín, aunque escribiese sus notas ya entrado el siglo XIX, cuando el Romanticismo estaba en ciernes o acababa de estallar, se cerraba a toda novedad y no lograba comprender que lo que estaba viendo a su alrededor no era sino el fruto o la consecuencia de aquella literatura de hacía más de veinte años, de la que él había sido enemigo acérrimo y que seguía persiguiendo con su cáustico humor. Y sin embargo, al anotar que: «en muchos años nadie se había atrevido a poner en ellas», en las tablas, aquellos «dramas monstruosos», no se daba cuenta de que con aquellas palabras aludía a algo nuevo que estaba surgiendo de las cenizas del Neoclasicismo, y que se llamaría Romanticismo. Tampoco quería darse cuenta (o no podía, por falta de la necesaria perspectiva histórica) de que las ideas y las modas de los años noventa reanudaban y desarrollaban algunos aspectos ideológico-políticos de la Ilustración, radicalizándolos y poniéndolos al día con un sentido social y casi populista.

En efecto aquellos comediógrafos «malos» ni eran los epígonos torpes y tardíos del teatro nacional, ni podían confundirse con los autores de comedias de magia y de tramoyas. Ellos deben considerarse en cierto sentido las vanguardias, o las primeras manifestaciones si se prefiere, de un teatro romántico que empezaba a gustarle al público, quien lo prefería y requería. Y si recuperaban, a espaldas de las endebles estructuras neoclásicas, que ya estaban caducando por su propia cuenta, la emoción y la fantasía de la antigua comedia barroca, intentaban ajustarlas a las exigencias modernas, respetando, como y cuando podían, las «reglas», expertos como eran del código teatral. Por otra parte, la polémica entre neoclásicos y tradicionalistas es una falsa polémica, nacida *a posteriori*, inventada por los románticos y los positivistas y proyectada hacia atrás. En realidad, y tra-

tándose especialmente de un medio de comunicación inmediata como el teatro, la polémica no tiene sentido. Las componentes de tal comunicación son múltiples y variadas, asentadas en distintos niveles de la transmisión, de manera que aparece simplista la teoría de una dialéctica entre lo viejo y lo nuevo. Sí es posible, en cambio, imaginar una tensión entre dos grupos o dos tendencias, ideológicas y programáticamente distintas; como la de Moratín y su bando por un lado, y el bando de Comella por el otro. Efectivamente la temática era la misma, y también la voluntad de quedarse dentro de las «reglas»; las cuales habían entrado ya en el gusto del público, apuntaladas por las reseñas de los periódicos y por la práctica escénica. Un Ramón de la Cruz no era barroco o polémicamente tradicionalista, sino sencillamente uno que buscaba nuevas soluciones expresivas, de gusto a veces tan moderno y, para aquellos tiempos, futurista, que hubieran aparecido absurdas en el teatro nacional. Lo que flaqueaba, en las obras de aquel período, no era la regularidad, más o menos respetada, sino el esquema dramático, el cual iba cediendo a las nuevas exigencias sentimentales de tipo romántico, como una evolución de la «comedia lastimosa» de gusto europeo, de formación, al fin y al cabo, de la comedia neoclásica o ciudadana.

Estos escritores, por más paradójico que pueda parecer, heredaban las teorías del período doctrinal de los años treinta y cuarenta, proyectándolas obviamente sobre una situación nueva y ya francamente prerromántica. Y todo esto, teniendo que luchar contra las resistencias neoclásicas, capitaneadas por el terco y genial conservador Moratín. No se olvide, a este respecto, que Comella, como Valladares y compañía, estaba fuertemente imbuido de cultura ilustrada, aunque de segunda mano, ya que ésta era del dominio público, diariamente difundida por la prensa periódica y comentada en los mentideros de la Corte. *La Jacoba*, por ejemplo, se abre con el comentario de uno de los protagonistas sobre algo que está leyendo, y que claramente alude a la polémica antifrancesa surgida en aquellos mismos años a raíz de un deplorable artículo de la *Encyclopédie Méthodique* (véase sobre él Pinto, 1964, págs. 175-200) y al consiguiente florecimiento de apologías de España. Aún más explícita es la alusión a aquella polémica en el prólogo de *El día de campo*, de pocos meses más tarde, donde el mismo recurso de la lectura de un periódico sirve de pretexto para unas expresiones antifrancesas. Ciertamente es que referencias de este tipo no implican necesariamente ni conformidad ni oposición ideológica por parte del autor, sino una sátira a lo Cadalso contra los excesos ridículos de una erudición «a la violeta», como resulta de muchas de sus comedias y especialmente del sainete *El alcalde proyectista*.

Pero no se trataba sólo de un tipo de información callejera, que al fin y al cabo podría ser un recurso para congraciarse la benevolencia del público, retratándolo con sus charlas y comportamientos cotidianos. Comella no era tan inculto y desprevenido como quiso representarlo Moratín, con nimiedad de detalles, en *La comedia nueva*. De su escasa producción lírico-literaria se desprende que tuvo una más que mediana cultura musical, cosa que no nos extraña hoy, cuando sabemos, gracias a los valiosos estudios de José Subirá, que Comella cuidaba extremadamente la parte musical de sus comedias, en colaboración con el músico Laserna (véase Subirá, 1953, 1949-1950, 1928; sobre Laserna, Arrese, 1952).

Es sabido que *La comedia nueva o El café*, estrenada por Leandro Moratín en febrero de 1792, amén de ser una verdadera obra maestra del género satírico y un pretexto para divulgar, deleitando, sus ideas sobre el arte de hacer teatro según los cánones del Neoclasicismo, fue también un ataque despiadado contra Comella, que era el mayor representante, y el más aplaudido y querido por su público, de aquellos comediógrafos populares criticados y execrados por Moratín. La comedia parece la puesta en escena de la perfecta síntesis de teoría de la comedia e historia del teatro de su tiempo, cual aparece en 1825 (págs. 307-325). (Sobre esta polémica véase Andioc, 1970; Dowling, 1970; Pinto, 1988a y, por supuesto, Cambroner, 1896). La sátira fue cruel: el personaje puesto en ridículo como escritor de comedias disparatadas y tontas no era sino la contrafigura de Comella, fácilmente reconocible por todo el mundo por su popularidad, y con él resultaba escarnecida también su inocente familia. De nada le valieron a Comella quejas y peticiones al juez de teatros para impedir la representación de la obra, la cual fue estrenada con un escandaloso éxito y los censores, el primero de todos Santos Díez González, por ser del círculo de Moratín, no solamente no le hicieron caso, sino que encima se mofaron de él.

Pero Comella no se quedó atrás, y contestó como y cuando pudo a Moratín, pagándole con la misma moneda, es decir, sacándole al escenario en pequeñas piezas, «prólogos», «fines de fiesta» etc., o haciéndole reconocible en personajes de comedia. Así, por ejemplo, en *El abuelo y la nieta*, una buena comedia de música representada en septiembre del mismo año, la figura del abate, a pesar de la opinión contraria de Silvela, apuntaba claramente a Moratín. En otra pieza, la tonadilla *El Pedante*, del mismo año, parece aludir a su enemigo bajo el disfraz y el mote cadalsiano de «erudito a la violeta» cuando lo llama «un crítico de café», y dice que «fue a correr cortes — y vuelve a ilustrarnos». Pero la más directa contestación a *El café* de Moratín fue el «fin de fiesta» *El violeto universal o el café*, escrito y estrenado en noviembre de 1793. El pretexto era exquisitamente literario y procedía, como es evidente, de una atenta lectura de *Los eruditos a la violeta* de Cadalso o, más propiamente, del *Suplemento* a dicha obra, al que hace más de una referencia, pero la estructura escénica es la misma que en Moratín: un café, donde se charla, se ridiculiza y sobre todo se habla de teatro, mejor dicho de un personaje aplastante con descomunales ambiciones, que en las intenciones de Comella debía ser, sin posibilidad de equivocación, Leandro Moratín. Mas el tiro le salió por la culata, ya que las frases alusivas le fueron tachadas por la censura de Díez González, que le arrancó cuatro folios, dejando aquello no reconocible y por lo tanto inocuo. Sin embargo podemos reconstruir parte del texto contenido en aquellas hojas gracias a la ingenuidad del censor, que dejó constancia del hecho en su mismo expediente. Y dice así:

He examinado el adjunto sainete titulado *El violeto universal*, siendo el lugar de la escena un café, lo mismo que el de la comedia titulada *La comedia nueva*; hace el poeta salir a la dicha escena varios sujetos de cabeza ligera con sus respectivas manías; y entre ellos un crítico reformador de teatros, que ha ido a correr cortes con ese fin, y ha formado un plan de reforma, en el cual dice: «Se pone allí un director», a lo que pregunta otro: «¿Sin duda Usted quiere serlo? / ¿Por qué? — Porque el fin primario / de todo el que da proyec-

tos / es el de tener en él / el empleo de más sueldo.» Y así va siguiendo hasta decir la expresión equívoca: «El Café es un veneno.» De esta manera que es menester muy poca sutileza para penetrar el fondo de esta sátira¹⁹.

En cuanto a lo desarreglado y estrafalario de su teatro, hay que hacer constar que sus comedias no son como la que Moratín describía en *El café* refiriéndose directamente a *El sitio de Calés*, pero incluyendo en el mismo desprecio también el *Federico II, rey de Prusia* y más tarde, en los tiempos de su exquisito y divertido comentario, todas las comedias heroicas, y no sólo las de Comella, de escena movida y multitudinaria²⁰. Tiene gracia, a este propósito, la sarta de disparates por él reunida con el nombre satírico de «el hambre calagurritana» y utilizados por los distintos autores al referirse a los alimentos impropios y repelentes comidos por los sitiados. Es cierto que la lista hubiera debido empezar por el tema real e histórico del cerco de Numancia, primero utilizado por Cervantes y después por Ignacio López de Ayala en la tragedia neoclásica *Numancia destruida*, prototipos ambas de tanta y tan desatinada refundición. Moratín, que desde luego no podía incluir el nombre del amigo de su padre, reconocía sin embargo la mayor discreción de Comella en este caso.

Comella, por su parte, había respetado, siempre que pudo, las Unidades y la verosimilitud. Antes bien, procediendo de una opinable educación ilustrada, como decíamos, se había ensayado también en la tragedia clásica con la pieza en un acto *Cromwell*, de 1786. El *Cromwell*, que encabeza toda una serie de dramas heroicos y trágicos de asunto histórico, es una tragedia en endecasílabos, según la tradición clásica y con respeto de las buenas reglas defendidas por los teóricos del «período doctrinal»: es decir con todas las Unidades posibles, con un lenguaje alto y áulico. Y no tuvo, por cierto, una crítica negativa. La aprobación de Ángel Puerta Palancos del 13 de julio de 1786 fue seguida, al día siguiente, por la de Ignacio López de Ayala, con la sólita fórmula: «He leído la antecedente tragedia en un acto, y no hallo reparo en que VS.^a permita se represente, omitiendo los versos que van rayados.»

La censura de Ayala («los versos que van rayados»), aún más que la de Díez González, es preferentemente de tipo estético y lingüístico, y parece más bien intrascendente. A veces resulta hasta equivocada como, por ejemplo, cuando corrige sin aparentes motivos, que no sean los de su gusto personal o de un purismo mal entendido, los versos: «[...] Ni la vida / quiero, ni la piedad busco a tus plantas; / la piedad, porque ya no la merezco, / la vida porque ya no me hace

¹⁹ Las páginas arrancadas corresponden a los folios 7 y 11 (recto y verso) del manuscrito 1-152-10 de la Biblioteca Municipal de Madrid, todavía inédito, y fueron sustituidos con 11 renglones (7 versos y medio) y una breve acotación, el primero, y con 17 renglones (16 versos) y una acotación, la segunda, en sustitución de unos setenta versos aproximadamente. Están escritos con letra del mismo Comella, y se conoce que nerviosa y apresuradamente.

²⁰ También se dijo que el modelo del *Gran cerco de Viena* inventado por Moratín para zaherir a Comella fuera *La esclava del Negro Ponto*, atribuida a Comella y que fue un gran éxito de la Tirana, a pesar de su estrafalaria estructura. Pero la opinión pública se equivocaba, ya que la comedia no figura entre las de Comella: en la Biblioteca Municipal existe en cambio un ejemplar manuscrito con censura de 1786 y atribuido a cierto Bruno Solo de Zaldívar. Y si el nombre parece ser un seudónimo, no resulta que lo sea de Comella.

falta, / pues perdido el honor, toda otra vida / sobra, sólo pretendo [...]», sustituyendo los últimos dos con: «pues, perdido el honor, ya no la aprecio; / ahora, sólo pretendo [...]», sin darse cuenta de que su enmienda empobrecía inútilmente el texto, quitándole aquella referencia culta, y por cierto no casual, a las «tres vidas» de las *Coplas* de Jorge Manrique.

El *Cromwell* parece ser el primer esbozo de un proyecto ambicioso que Comella persiguió toda su vida: el de hacer un teatro que exaltara, como en un gran fresco, la ideología política de la Ilustración. En este marco se coloca la comedia heroica *Luis XIV el Grande*, estrenada en noviembre de 1789, que contiene una alegoría de la Casa de Borbón en figura de una profecía que celebra a cada uno de ellos, a partir de Felipe V. En ella traza Comella el retrato ideal del perfecto monarca ilustrado, con el propósito encomiástico de rendir homenaje a Carlos IV, recién subido al trono, pero demorándose en el elogio de Carlos III, prototipo del rey «justo»²¹. Amén de los grandes temas de la Ilustración, renovados en clave popular, se vislumbra en la pieza un buen conocimiento de las ideas políticas del momento. La comedia tuvo gran éxito de público y de prensa, mereciendo una reseña poco menos que entusiasta en el *Memorial Literario*, tanto que el gran actor Isidoro Máiquez la repuso en abril de 1815.

Pero donde el esquema se plasmó plenamente fue en la trilogía de los «Federicos» (*Federico II, rey de Prusia*, 1789; *Federico II en el campo de Torgau*, 1790; *Federico II en Glatz*, 1792), concebida por Comella como símbolo del buen gobierno y de la política ilustrada, con todas las ideas de reformas sociales que aquélla suponía. Ese *Federico* se convirtió en el caballo de batalla de famosos actores, que lo representaron dentro y fuera de España, delante de reyes y en manifestaciones oficiales, hasta bien entrado en el siglo XIX. Cotarelo y Mori da noticia de que en 1815, ya muerto Comella, el mismo Máiquez representó el *Federico II* en el teatro del Príncipe durante siete días, del 1 al 7 de febrero, siendo presenciada el día 7 por el propio rey Fernando VII. Moratín, con una impaciencia que nacía quizá de la envidia, se lo encontró representado hasta en Nápoles, durante su viaje a Italia.

A pesar de las reticencias y los reparos de la prensa neoclásica, la obra ya desde el primer momento tuvo un enorme éxito de público, cuando el comentarista del *Diario* del 31 de julio de 1789 tenía que admitir, a pesar suyo, la gran concurrencia de público, aunque criticara el drama:

Me hallo muy distante de impugnar la sensación tan viva que esta pieza teatral ha causado en el auditorio de Madrid. La mucha fama del nombre que lleva (en el título) ha hecho que concurran atropelladamente a verla los apasionados de la representación, acudiendo y entrando en el coliseo con una imaginación exaltada; pero, ¿cuánto rebajarían de su preocupado entusiasmo aquellos principalmente que creyesen ver alguna cosa tan extraordinaria como lo era el

²¹ Es curioso notar cómo la reina, esposa de Luis XIV, profetizando a los futuros Borbones de España, señala a los tres primeros con el atributo que a cada uno parece convenirle («Animoso», «Pacífico», «Justo»), dejando para Carlos IV el genérico y nada calificativo apodo de «Sabio Heredero». Evidentemente el nuevo rey, en un año escaso de reino, todavía no había dado pie para una definición más personal.

Rey de Prusia? Porque todo el pueblo de esta Corte haya visto con gusto la ejecución de esta pieza: porque los actores hayan logrado 15 ó 20 días consecutivos de representación... ¿se sigue, acaso, de todo esto, que el drama sea bueno, y que haya transmitido al espíritu del espectador la misma impresión que éste esperaba?

Y le parecía inverosímil el drama al crítico neoclásico, porque «para representar a Federico como un héroe, no halla el autor mejor expresión o frase que hacerle decir: No soy yo un gran guerrero...»; pero no comprendía que aquella declaración, quizá no correspondiente a la fórmula retórica del héroe trágico, era sin embargo consecuente con la cultura ilustrada de Comella y encontraba referencias en la utopía de un estado pacifista e industrial, equilibrado en todas sus partes, como aquella que se transparentaba detrás de la alegoría de la abeja y la colmena de cierto poema de Cadalso, en que figuraban además estos versos nada oscuros: «Ni celebro vilmente a los varones / funestos a la paz de las naciones, / matar los hijos, degollar las madres, / violar las hijas, afrentar los padres; / lleven al hombre al templo de la gloria / al toque de clarín de la victoria; / pero jamás con versos inhumanos / héroes he de llamar a los tiranos» (los versos pertenecen al poema programático *Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía, y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos*, segundo de los *Ocios de mi juventud*, 1773).

Poco más adelante, en la misma reseña, se denunciaba otro defecto de verosimilitud en «lo tocante a la pintura de la miseria de una familia desgraciada; porque el horror de la indigencia no es cosa que debe sacarse al teatro con el extremo que aquí se saca»; demostrándose una vez más la distancia que mediaba entre los rígidos cánones neoclásicos y la actitud prerromántica y populista, que estaba llenando la escena, y la naciente narrativa burguesa, con muchachas perseguidas, esposas desvalidas, viudas lastimosas y otras heroínas folletinescas, como la *Cecilia* y la protagonista de *La familia indigente* de nuestro autor. Este populismo se sostenía en una numerosa literatura, no sólo creativa sino especialmente crítica, de tipo económico-político, que daba voz y sistematización teórica a las primeras reivindicaciones sociales. No se olvide, además, que estamos hablando de los años de la Revolución Francesa. Fue entonces cuando varios autores, y no sólo Comella, empezaron a poner en escena temas de tipo social y pertenecientes de alguna manera al mundo del trabajo: era el cruce afortunado entre la comedia «lastimosa» y la «heroica», con sus ingenuos triunfalismos y sus malvadas persecuciones de ricos contra pobres, cuyo legado se transmitiría al teatro más propiamente social de finales de siglo siguiente, llegando hasta al *Juan José* de Dicenta.

El socialismo folletinesco se hacía patente hasta en algunos títulos de Comella; así, por ejemplo, en la fábula utópica de *El pueblo feliz* o en *La familia indigente*, donde la honrada pobreza encuentra su justicia final, aun cuando se tratara de una pobreza ocasional y episódica. No se le escapaba ese matiz político de Comella a Díez González, quien en la censura de *Un hombre singular* apuntaba que «el poeta [...] se deja caer contra la profusión de caudales que practican los poderosos», y consideraba desde su aristocrático individualismo neoclásico: «Supongo que la moral sea sana, y que con este drama nos muestre el poeta algunas verdades políticas. Pero dudo si el teatro sea lugar propio para represen-

tarlas en unos tiempos en que el mundo malicia demasiado y se halla confuso y aturdimiento por una revolución de opiniones.»

La otra temática del teatro comellano, quizá la más abundante y aquella que le procuraba los grandes éxitos y la simpatía del público, era la de la comedia «lastimosa», que empezó con las dos *Cecilias* (*Cecilia*, 1786, y *Cecilia viuda*, 1787) y continuó toda la vida con un sinfín de títulos mayores y menores. Era, como es sabido, «el gusto del día» (como apuntaba Miñano en su comedia, satirizando la locura despertada por la obra de Kotzebue, especialmente entre el público femenino). También este teatro se movía en la atmósfera de la sensibilidad romántica, tanto por la fábula, apta para estimular la copiosa lacrimación de las damas, como por los enredos, con un sistema de «suspenses» y de misterios a resolver por el público, que equivalía perfectamente a la novela folletinesca, que estaba dando sus primeros ensayos en aquella época. La intriga a veces se complicaba de tal manera que se parecía más bien a un enigma policiaco, con pequeñas sorpresas parciales y solución inesperada en el desenlace.

Tal es el caso de la comedia *La Jacoba*, en la cual el tema del matrimonio conseguido con engaño o por interés pero sin amor, tan reiterado en el teatro de aquel tiempo (también Díez González, su censor, había escrito un *Matrimonio por fuerza*), se complica extremadamente con invenciones ingeniosas y divertidas para salirse de situaciones embarazosas salvando el equilibrio moral y psicológico.

Estrenada en julio de 1789, la comedia tuvo enorme éxito y todos los favores de la crítica, desde la censura de Díez González a la reseña del *Memorial Literario*. También Carlos Cambronero (1896, págs. 643-644), que la leía un siglo después, y no daba crédito a sus propios ojos, escribía apasionadamente:

Dos veces he leído esta comedia y aún no me acostumbro a la idea de que esté escrita por don Luciano, pues refleja no ya sólo el espíritu de modernismo, *passer moi le mot*, que Moratín defendió en el teatro, sino que en *La Jacoba* se advierte como una tendencia a plantear un problema en armonía con las aspiraciones de los escritores dramáticos contemporáneos [...]. No pretendo defender la obra, mas sí tengo empeño en que el lector se fije en lo que representa, dada la época en que se escribió, y el carácter antiliterario que atribuye al autor. El estilo tiene pretensión de ser correcto y elegante [...]. Concedo que no es buena esta comedia; pero llamo sobre ella la atención del lector a fin de que modifique el concepto vulgar que de Comella teníamos todos formado.

No hay duda de que se trata de «la» comedia emblemática de Comella. Pero hay más. La competencia entre esta comedia y *El viejo y la niña* de Moratín, que fue estrenada el año siguiente, es innegable, y puede que sea el motivo de la polémica que surgió en aquellos años entre los dos autores y duró toda la vida, sin perdonar golpe por ambas partes, aunque —hay que decirlo— con más generosidad por parte de Comella. El parecido, amén que en el tema entonces de moda, se evidencia en la estructura misma de las dos piezas y en algún detalle más, como por ejemplo el haber sido interceptadas y ocultadas las cartas del antiguo novio, la calumnia de un casamiento en el extranjero y el encuentro honesto y formal de los ex novios. Claro está que la pieza de Moratín es más mo-

derna y original en su desenlace y en la discreción de los matices sentimentales de cada uno de sus personajes. Pero el encanto de la comedia de Comella consiste en la soltura de su desarrollo, en la oportunidad de sus inventos escénicos y en las numerosas suspensiones, expresión todo ello de una técnica teatral innata y consciente al mismo tiempo.

De esta técnica dan un testimonio fehaciente varias obras suyas, en las que con gran maestría desarrolla una acción de metateatro. Parece que el público se refleja en el escenario como en un espejo. Son, en general, prólogos o fines de fiesta, para introducir o cerrar una comedia: en una los actores hacen como si tuviesen que elegir la obra a representar, en otra hacen referencia a modelos de representación, aprovechando la ocasión para criticar la última moda teatral o para ridiculizar el partido de los neoclásicos. Los títulos reflejan a veces esta voluntad de dibujar, con afectuosa ironía a lo Goya o al estilo de Ramón de la Cruz, escenas de la vida cotidiana, como *El día de campo*, o se refieren más directamente a la vida del teatro, como *El día de función nueva*.

Pero el ejemplo más interesante es sin duda el sainete *El teatro antes de empezar*, un «prólogo» en el que se representa todo lo que pasa fuera y dentro del teatro antes de empezar la función. Es como si los espectadores estuviesen mirándose reflejados en el escenario como en un espejo deformante. Hay personas llamándose mutuamente, paletos que vienen de la provincia, amigos que se encuentran, y mientras tanto critican a un actor o a un comediógrafo, y no falta, naturalmente, la sólita alusión a Moratín, que sueña con su reforma del teatro: «Es que quisiera enmendar / los abusos que en él reinan, / las unidades, costumbres; / la locución, la sentencia; / la catástrofe, la epístasis, / la agnición, y peripecia, / que se ven abandonadas / en la mitad de las piezas»; y otro pregunta: «Usted, según lo que dice, / sabrá hacer grandes comedias.»

La respuesta es una definición: «Lo que es hacerlas, no sé / aunque sé murmurar de ellas. / Enmendar lo que se ignora / es propio de gente necia.»

10.3.5. Gaspar Zavala y Zamora

Gaspar Zavala y Zamora nació en Aranda de Duero en 1762 (y no en Denia, como se ha venido afirmando tradicionalmente: véase Carnero, 1989a) y murió, en fecha indeterminada, en el segundo o tercer decenio del siglo XIX. No se tendrá en cuenta aquí su actividad como narrador y traductor (Carnero, 1988b, 1992) ni tampoco la totalidad de su obra dramática, tratada en otros lugares de este volumen²², o los problemas de cronología y autoría discutible

²² Tragedias: *La Elvira portuguesa*, *Semíramis*; obras mitológicas: *El Amor constante*, *El Triunfo del amor*; sainetes: *Don Chicho*, *Las Besugueras*; obras de tema político: *La Palabra Constitución*, las dos partes de *Los Patriotas de Aragón*, *La Alianza española con la nación inglesa*, *La Sombra de Pelayo* (véase Carnero, 1991); comedias de ambientación exótica: *El Naufragio feliz*; comedias históricas: las tres partes de *Carlos XII*, *La Toma de Milán*, *Carlos Quinto sobre Durá*, *El Adriano en Siria*, *Alejandro en la Sogdiana*, *La Destrucción de Sagunto* (véase Fernández Cabezon, 1990). Damos estos títulos como ejemplo, sin pretender citar la totalidad de la obra de Zavala. Para cuestiones de puesta en escena, véase Carnero, 1989b.

que en ocasiones plantea. Fue un autor de notable éxito popular en los géneros a los que se refiere este epígrafe (véase Bernbaum, 1915, 1958; Carnero, 1983; Cook, 1959; Eloesser [1898], 1970; Gaiffe, 1971; McClelland [1937], 1975, 1970; Pataky-Kosove, 1977; según Cotarelo [1902], Zavala obtuvo un enorme éxito de público con *Jenwal y Faustina*; grande con *El Calderero de San Germán y Eduardo y Federica*, y notable con *Las Víctimas del amor*, *La Holandesa* y *El perfecto amigo*), y en constante pugna con los representantes de la preceptiva neoclásica, por quienes se sintió sin duda acosado, como Comella y tantos otros. En la Advertencia a *La Hidalguía de una inglesa* manifiesta Zavala haber cumplido las «decantadas unidades», escrito los parlamentos de sus personajes de acuerdo con las exigencias del Decoro y respetado las costumbres y la verosimilitud, aunque todas esas reglas, en su opinión, son más propias del teatro leído que del que tiene que plantearse como espectáculo escénico. Su hostilidad contra los censores neoclásicos es evidente, especialmente contra el que reseñó su *Carlos Quinto sobre Durá* en el *Correo de los Ciegos*²³: los acusa de ignorar lo que implica el hecho teatral, de pedantes y de afrancesados. En la dedicatoria de *La Toma de Milán* declara no aspirar a «los casuales panegíricos de nuestros crítico-modernos»; y en el prólogo a la parte primera de *Carlos XII* habla de «las rígidas y ridículas leyes de nuestros preceptores dramáticos», aunque aquí parece intentar una solución de compromiso o equilibrio entre el gusto popular y las exigencias neoclásicas: concede los errores que en geografía y cronología cometen algunos autores, pero también señala que es inevitable obedecer a la presión impuesta por la demanda del público y las exigencias de los actores, que ante todo buscan el halago del favor popular y el éxito económico.

²³ Zavala se refiere a la *Carta de Don Respondón a Don Preguntón sobre la comedia intitulada «Carlos Quinto sobre Durá»*, aparecida en el *Correo de Madrid o de los ciegos*, núm. 344 de 13 de marzo de 1790, págs. 2764-2767 (vol. VI, Madrid, Imprenta José Herrera). En ella se llama a Zavala «coplista» y «zurcido de defectos» a la comedia, en la que, se dice, el argumento es disparatado e inverosímil, el protagonista indecoroso en actos y lenguaje, y total la ignorancia de la historia; además: «no faltan conceptos refinados, pensamientos falsos y gusto seicentista [...]. ¡Esto sí que es raffinement! Peor es esto que el *hipógrifo* (sic) *violento* [...]. Lea la pieza y verá una mala prosa rimada...»

El periódico contiene otros ataques a Zavala. En los núms. 26 y 27 (5 y 9 de enero de 1787) y 28 y 29 (12 y 16 del mismo mes y año) aparecen sendos *Rasgos históricos* que se publican, se dice, para contrarrestar los errores advertidos en el tratamiento por Zavala de la figura de Carlos XII. Entre los núms. 98 y 100 (22 a 29 de septiembre de 1787) una *Carta* pone en solfa el mismo asunto y ridiculiza el prólogo puesto por Zavala a la edición de 1787 de las tres comedias del ciclo (el vol. I lo publica la Imprenta Real hasta el núm. 51, luego la de Hilario Santos Alonso hasta el 63, y desde el 64 la de José Herrera).

En el vol. VII (Imprenta José Herrera), el núm. 366 (2 de junio de 1790) estampa «no he visto en mi vida tanto desatino junto», a propósito también de *Carlos XII*; el 369 (12 de Junio) la emprende también con *La Hidalguía de una inglesa* y con los dramas militares y su efecticismo escénico.

Téngase presente que Leandro Moratín tuvo que escribir en defensa de *El Viejo y la niña* en los núms. 375 y 376, de 3 y 7 de julio de 1790, porque la obra había sido censurada en números anteriores.

La loa alegórica que acompaña *El Amor perseguido y la virtud triunfante* desarrolla el siguiente argumento: el templo de La Inmortalidad se halla en poder del Capricho, que ha arrojado de él a la Justicia. Desfilan las Ciencias y las Artes, precedidas por la Aplicación, que les franquea el templo. El Capricho pone reparos a la entrada de la Poesía, que se defiende citando a Platón y, muy largamente, ambos Testamentos, Padres de la Iglesia, emperadores romanos y reyes españoles. El Capricho replica que, con todo, él es más poderoso, y rechaza a la Declamación (la actividad y profesión de actor) esgrimiendo argumentos morales y la doctrina de la Iglesia. Replica la Declamación con idénticos argumentos, aduciendo además la protección recibida de Luis XIV, Richelieu, Felipe V, Fernando VI y Floridablanca. El estrépito del debate hace salir a la Inmortalidad, que sentencia en favor de Poesía y Declamación. La loa lleva 72 notas de muy subida y estrafalaria erudición, y nos deja sin identificar el referente real del Capricho, destinatario de tal defensa del teatro. No hay alusión a doctrina literaria alguna que justifique el imperio de aquél, y sí, en cambio, a razones morales de procedencia eclesiástica. Pudiera ser que Zavala pretendiera tan sólo hacer alarde de la cultura que le negaban sus adversarios, los defensores de las «decantadas unidades», o bien que intentara protegerse del rigor de la censura eclesiástica y política, redoblado por los acontecimientos revolucionarios de la vecina Francia.

El buen y el mal amigo se sitúa en Madrid; pero Zavala prefiere situar sus argumentos en lugares exóticos (Colombia en *La Tamara*, Suecia en *El Amante generoso*) o al menos lejanos de la experiencia del espectador (Londres y/o cercanías en *El Amante honrado*, Eduardo y Federica, Ana y Sindham; Bristol en *La Hidalguía de una inglesa*, Jenwal y Faustina; París o cercanías en *El Calderero de San Germán*, La Justina; cercanías de Munich en *El perfecto amigo*; cercanías de Viena en *La Holandesa*). La época (siempre en lo tocante a las obras objeto de este epígrafe) suele ser contemporánea. El exotismo se funda también en los nombres de los personajes: Ailson, Braswen, Coventcel, Carlscrowen, During, Distoon, Darmont, Derikson, Erbrik, Estoorn, Falclan, Fronswill, Jenwal, Kerson, Milton, Roswik, Smirn, Sidney, Vesmer, Vaturmán, Wantain...

El predominio del romance octosílabo es abrumador; *Eduardo y Federica* y *Jenwal y Faustina* están escritas en prosa, de acuerdo con la tendencia del género. En términos muy generales puede decirse que Zavala cumple la Unidad de Lugar en su sentido más amplio (una ciudad y sus alrededores, en el caso extremo). En cuanto a las otras dos, el argumento enrevesado, denso y *episódico* que lo caracteriza dificulta su cumplimiento. Además de ello, y poniéndonos en la tesitura de un neoclásico, la inverosimilitud es frecuente; los personajes suelen carecer de entidad y coherencia; la peripecia es poco convincente y forzada; no faltan las situaciones propias de la comedia de enredo, las faltas de decoro y los *graciosos*; la sátira suele ser gruesa, redundante y orientada a lograr la complicidad fácil del espectador, tanto como los obvios apartes o declaraciones de intenciones de algunos personajes.

A la hora de plantear los argumentos y conflictos dramáticos, Zavala recurre al más universal de los motivos: el amor. Un amor que suele revestirse de espiritualidad y delicadeza muy considerables, especialmente en las mujeres. Cuando se da entre solteros tiene siempre el honesto fin del matrimonio, y no excluye las relaciones físicas anteriores al vínculo, lo cual conduce en ocasiones a las mujeres

a situaciones de grave zozobra cuando, después de haberse entregado a su amado, un accidente sobrevenido impide la celebración del matrimonio. En el ámbito del amor conyugal, Zavala plantea el tema del matrimonio secreto, el de la separación de los esposos (debida a celos infundados o a un equívoco), el de la destrucción y ruina de la familia (debidas al adulterio del marido y a su inclinación al juego y al dispendio). En ocasiones no puede hablarse de amor propiamente dicho, sino de la pasión viciosa de un malvado, que intenta con malas artes casarse con una soltera o una viuda, o gozar a una casada. Veamos algunos ejemplos:

Eduardo y Federica: Enamorados y con promesa de matrimonio, Federica queda embarazada y abandonada.

La Justina: Ailson, hijo del mercader Milton (en realidad lord Wantain, que vive encubierto tras haber huido de Inglaterra, donde fue acusado injustamente) vive con su padre en casa de la condesa de Aspurgo, y se enamora de la hija de ésta, prometida al barón de Lain. Ella le corresponde.

La Hidalguía de una inglesa: Estuarda ha huido de casa de su padre, el barón de Estoorn, por culpa de su madrastra, y sirve en casa de lord Darmán. Ella y Roswik, hijo de Darmán, se aman; él le da promesa escrita de matrimonio.

Jenwal y Faustina: Faustina, hija del cambista Darmont, y Jenwal, cajero del mismo, se aman²⁴.

El Amor dichoso: Danteo y Belisa se aman; Delio, prometido de Belisa, ama en realidad a Aminta. Belisa enloquece al creer muerto a Danteo.

Ana y Sindham: Ana, hija de lord Darambi, está casada en secreto con Sindham, criado de su padre. Cecilia, prima de Ana, da publicidad al matrimonio. El barón de Fronswill pretende a Ana. Los esposos pierden toda esperanza y llegan a pensar en el suicidio.

El Amante honrado: Llega a Londres Falclan, a quien antaño amó Sidney, aunque se casó con Arnil. Un equívoco provoca los celos de éste: Falclan salvó a su mujer en el incendio de un teatro en el que se encontraba invitada por una amiga. Arnil mantiene a una querida con la que malgasta su patrimonio, y echa de casa a su esposa, acusándola de infidelidad.

El buen y el mal amigo: Leonardo disipa su patrimonio a causa de su querida Rita, que le es infiel y a la que, sin embargo, no es capaz de abandonar; se debate entre la influencia de Claudino (el mal amigo, que lo confunde y explota) y Anselmo (el bueno, que lo ayuda y aconseja).

El perfecto amigo: Ricardo, molinero, padre de Eduarda (una joven de quince años) debe una crecida suma a Distoorn (de sesenta y dos); éste pretende a la joven, amenazando a Ricardo con embargarle sus bienes.

El Calderero de San Germán: La condesa viuda de Varrone ha perdido su pensión por maquinaciones de Donbrell, secretario de Luis XIV, a quien ella

²⁴ Pataky-Kosove, 1977, pág. 87, afirma que esta obra está basada en *The London merchant* de Lillo, y no es cierto. No hay más semejanza que la profesión de Jenwall y Barnwell. Todo lo demás es distinto en argumento y personajes, y la obra de Lillo es una *tragedia doméstica* (con final desgraciado por lo tanto) a diferencia de la de Zavala, *comedia sentimental* (con final feliz). Véase George Lillo, *Le Marchand de Londres*, ed. bilingüe de J. Hamard, París, Belles Lettres, 1965.

rechaza. El marqués de Brancourt la ama; Donbrell lo calumnia acusándolo de tener una amante y de haber sido el causante de la retirada de la pensión, denunciando a la condesa como espía al servicio de un país extranjero. Para mantenerla, su devoto mayordomo Alfonso vuelve a ejercer su antiguo oficio de calderero.

La Holandesa: El barón de Croix, gobernador de Viena, es un libertino sádico que persigue a Adelina (en realidad Eleonora, esposa del conde de Erbrik); ella lo desdén. Croix ordena a su confidente Vesmer que, en unión de cuatro bandoleros enmascarados, lo ayude a emparedar viva en una cueva a Adelina y a matar a Ulrico, al que cree su amante. Luego pone sus lúbricas miras en Eduarda, hija de Erbrik. Aparece el emperador Leopoldo, que ha recibido carta del rey de Inglaterra pidiéndole que busque a Erbrik y lo reúna con Eleonora. Sabiendo el emperador que Erbrik vive encubierto en la quinta de Croix, llega a ella disfrazado. Erbrik y su hija salvan a Ulrico; Eduarda y éste se enamoran. Ulrico desempareda a Adelina-Eleonora.

Los obstáculos que en el teatro de Gaspar Zavala se oponen a los personajes positivos podrían clasificarse como sigue:

1. La imposición de matrimonio y cónyuge por los padres a sus hijos, contrariando los sentimientos de éstos, postergando a la persona elegida por ellos e impidiendo el cumplimiento de sus promesas y obligaciones. Es el obstáculo más frecuente y el más pertinaz a causa del violento autoritarismo de los padres (con excepción de los que aparecen en *Eduardo y Federica* y *El perfecto amigo*), que se niegan a reconsiderar sus decisiones por simple cuestión de principios, porque esperan alguna ventaja del enlace o porque rechazan al cónyuge elegido por sus hijos.

2. En directa relación con el anterior están los dos que suelen justificar el rechazo por los padres del cónyuge deseado por sus hijos: la diferencia de rango social o la pobreza de aquél, más cuando lo uno acarrea lo otro. El rango de Eduarda la hace supuestamente indigna de Ulrico en *La Holandesa*; el de Estuarda, de Roswik en *La Hidalguía de una inglesa*; Ailson no está a la altura de Justina en *La Justina*, ni Sindham de Ana en *Las Víctimas del amor*. Jenwal es un pobre empleado del padre de Faustina en *Jenwal y Faustina*. En *El Amante generoso*, Daerts, padre de Cristina, enamorada de During, odia a éste por tener con él un pleito por la propiedad de un mayorazgo. En *El Calderero de San Germán*, la pobreza sobrevenida de la condesa posibilita las torpes maniobras de Donbrell, y le impide a ella, por un prurito de delicadeza, aceptar la mano de Brancourt. En *El perfecto amigo*, las deudas de Ricardo separan a Eduarda de su prometido Enrique. En resumen, en lo que se refiere al amor entre solteros con fin de matrimonio, las dificultades provienen de la imposición de cónyuge por los padres, de las diferencias de rango y riqueza, de problemas económicos o jurídicos.

3. Entrando ya en el mundo de los casados, Zavala recurre a los más evidentes escollos de la estabilidad del matrimonio. En primer lugar, los celos. De Arnil en *El Amante honrado*, de Erbrik en *La Holandesa*: celos infundados de maridos que aborrecen a sus esposas, huyen de ellas, las engañan o llegan incluso a intentar matarlas.

4. El adulterio, protagonizado, en el teatro de Zavala, exclusivamente por hombres: *El Amante honrado*, *El buen y el mal amigo*.

5. Asociados al adulterio como elemento destructor del matrimonio, la prodigalidad y el juego, las deudas y el embargo de bienes, cúmulo de calamidades que cae sobre esposas abnegadas y nunca rebeldes, y sobre inocentes niños: Zavala dedicó a este tema, tan relevante y repetido en el teatro sentimental desde sus orígenes, su comedia *El buen y el mal amigo*.

6. Asociada también al adulterio y sus consecuencias económicas, la nefasta influencia de las malas compañías: personajes plebeyos o bien libertinos y petimetres, que engolfan en el vicio a los incautos y los utilizan y despluman: véase la obra que se acaba de citar.

7. Finalmente, la falta de caballerosidad, la maldad y el despotismo de personajes antihéroicos: el uso por Distoon (*El perfecto amigo*) de su poder para arruinar a Ricardo si no consigue a su hija; la lubricidad y vesania de Croix en *La Holandesa*; la taimada astucia y doblez de Donbrell en *El Calderero de San Germán*.

En cuanto a los desenlaces felices (lo son salvo en *Las Víctimas del amor*, *Ana y Sindham*, obra que hay que calificar de *tragedia doméstica* o *burguesa*, no de *comedia sentimental*), resultan propiciados por las siguientes circunstancias y conductas:

1. Revelación de la verdadera entidad moral de determinados personajes, que invierte la actitud hacia ellos de otro con poder sobre los destinos de los protagonistas. En *El Amante generoso*, el pleito es fallado en favor de During, que perdona a Daerts todos los atrasos de su posesión ilegítima y le solicita la mano de su hija, mientras Kerson se desentiende de su compromiso con Cristina al suponer inminente la pobreza de Daerts; éste comprende su error y accede al matrimonio de su hija con During. En *Jenwal y Faustina*, la quiebra y la cárcel por deudas amenazan a Darmont; Jenwal intenta salvarlo con la mayor generosidad y sacrificio. En *El buen y el mal amigo*, Leonardo sufre una profunda conmoción emocional cuando su esposa y su hijo, reducidos a la indigencia por sus derroches con su querida Rita, le piden limosna por la calle, sin reconocerlo: rompe con su querida y corre a implorar el perdón de su esposa.

2. Teniendo en cuenta la relevancia que como obstáculo tiene (como antes hemos visto) la desigualdad de rango y de fortuna, es lógico que la tenga también, en los desenlaces felices, la revelación de la personalidad y el rango hasta entonces encubiertos, o la riqueza sobrevenida. En *La Holandesa*, Eduarda y Ulrico se casan al revelarse que Fabricio es en realidad el conde de Erbrik. En *La Justina*, la bajeza de Ailson deja de ser obstáculo a su unión con Justina al revelarse que el padre de él, el mercader Milton, es en realidad lord Wantain. En *La Hidalguía de una inglesa*, Estuarda resulta ser hija del barón Estoorn.

En *Jenwal y Faustina*, Darmont accede al matrimonio de su empleado y su hija tanto por la revelación del altruismo del primero como por su repentino enriquecimiento. En *El Amor dichoso*, Anselmo, rico indiano, regresa para buscar al hijo de su difunto hermano, que resulta ser Danteo. Éste hereda la fortuna de su padre, y pueden casarse Danteo y Belisa, y Delio y Aminta.

3. La conducta generosa y solícita de un personaje bueno y benéfico que interviene decisivamente con consejos acertados, con gestiones y actuaciones diversas, o aportando la riqueza necesaria. En *El Amante honrado*, Falclan se propone reconciliar a Sidney con su esposo Arnil, para probar que el amor que

siente por ella es totalmente desinteresado. Arnil pierde un pleito y queda empobrecido; Falclan paga sus deudas y luego compra un mayorazgo y se lo regala. Además engatusa a la querida de Arnil, fingiendo amarla, para separarla de él; y finalmente remata la obra de unir a Sidney con su esposo casándose con otra mujer. En *El buen y el mal amigo*, Anselmo salva a su amigo Leonardo del embargo por deudas; lo reprende constantemente por su relación adúltera con Rita, e intenta separarlo de ella; denuncia a Claudino y Perico, explotadores de Leonardo, por estafa, y consigue que sean encarcelados. En *La Hidalguía de una inglesa*, la condesa afea a Roswik su cobardía al abandonar a Estuarda, y a Darmán sus prejuicios y su autoritarismo, y logra unir a los enamorados haciendo intervenir al gobernador. En *Jenwal y Faustina*, el enriquecimiento de Jenwal se debe a la oportuna herencia recibida y puesta a su disposición por su generoso amigo Smirn.

4. La intervención directa del rey es en ocasiones la solución de los quebrantos y conflictos. En *La Holandesa*, el emperador manda prender y ejecutar al protervo Croix y reconcilia a Erbrik y Eleonora. En *El Calderero de San Germán*, Luis XIV, gracias a la denuncia de Brancourt, neutraliza a Donbrell. En *La Justina*, el rey de Inglaterra declara la inocencia de lord Wantain y le devuelve cargos y honores. En *El perfecto amigo*, el final feliz se debe igualmente a la intervención del emperador José II. Este recurso al mito del rey benéfico y atento a los problemas de sus más recónditos súbditos es frecuente en el teatro de Zavala y prueba sus convicciones conservadoras. Sin duda era ingrediente de gran impacto popular: recordemos que el mismo Jovellanos lo empleó, con gran habilidad, en *El delincuente honrado*, presentando a un monarca que no sólo restaura la justicia sino que incluso se entenece y llora al saber las tribulaciones de Torcuato.

A los desenlaces de Gaspar Zavala puede objetárseles algo que sin duda no preocupaba lo más mínimo a su público: la inverosimilitud de los cambios de fortuna. Fallos judiciales, agniciones, riquezas caídas del cielo por donación o herencia, presencia oportuna del rey de incógnito, llegada de cartas con revelaciones trascendentales... y todo en el momento preciso para cambiar el curso de los acontecimientos.

No es en modo alguno una simplificación del universo dramático de Gaspar Zavala el dividir a sus personajes en positivos y negativos, o *buenos* y *malos*, ya que fue propósito evidente del autor orientar así las emociones de su público.

Los buenos pueden clasificarse así:

1. Mujeres enamoradas. Son emotivas, tiernas y humanitarias en mayor o menor grado: lloran, se desmayan y son víctimas de toda clase de transportes y crisis emocionales. Mitifican y ensalzan el matrimonio y valoran ante todo la virtud y los sentimientos a la hora de amar a un hombre: Ana, en *Las Víctimas del amor*, es un excelente ejemplo. Respetan, obedecen y atienden a sus esposos aunque éstos no lo merezcan, y son capaces de llegar a las más altas cotas de sacrificio: Sidney en *El Amante honrado*, pero sobre todo Quintina en *El buen y el mal amigo* (trata siempre con ternura a su esposo infiel, le entrega de buen grado sus joyas para dispendios y devaneos, intenta atraerlo recurriendo tan sólo a su cariño y al de los hijos de ambos, mendiga sin rebelarse y llega incluso a sacar de la cárcel a la querida de su esposo y a conseguir que se enmiende).

Suelen ser obedientes y respetuosas con sus padres (Eduarda en *La Holandesa*) y siguen siéndolo, con matices que no llegan nunca al enfrentamiento declarado, en materia de elección de esposo. Cristina, en *El Amante generoso*, obedece a su padre en cuanto a no casar con Daring, pero no en cuanto a hacerlo con Kerson, optando en el dilema por la soltería eterna. Faustina, en *Jenwal y Faustina*, es el más interesante de los personajes femeninos de Zavala (junto con Ana, en *Las Víctimas del amor*) por su enérgica defensa de un matrimonio que ha de ser de elección forzosamente libre para que puedan cumplirse en él los requisitos y deberes que la Iglesia y la sociedad exigen, ante todo a las mujeres.

2. Hombres enamorados. Son compendio de caballerosidad y virtud, como el Daring de *El Amante generoso*: recomienda a Cristina que, aun dependiendo de ello la felicidad de los dos, obedezca a su padre; mantiene a éste y a su familia en secreto, perdona sus deudas y ofrece dotar a Cristina para que case con su rival; respeta la prohibición de los duelos, aun sintiéndose afrentado y siendo militar. Son apasionados y sentimentales (Ulrico en *La Holandesa*) y constantes y desinteresados hasta el sacrificio: Falclan en *El Amante honrado*, Enrique en *El perfecto amigo* (intenta venderse como esclavo para salvar de la ruina a Ricardo), Jenwal en *Jenwal y Faustina* (entrega sus cortos ahorros a Darmont, que lo desprecia, lo despidе y le niega la mano de su hija; sin que éste lo sepa se constituye preso en fianza suya; le hace llegar dinero que ha tomado prestado en condiciones leoninas).

3. Amigos generosos. Anselmo en *El buen y el mal amigo* (paga repetidas veces las deudas de Leonardo, corre en secreto con los gastos de su casa, gestiona su pleito y consigue que lo gane, visita a Rita, querida de su amigo, para convencerla de que lo abandone y es afrentado por ella y sus perdularios amigos); Esmir en *El perfecto amigo* (paga las deudas de Ricardo y queda por ello en la indigencia, luego se enrola en lugar de Enrique cuando éste es movilizado); Smirn en *Jenwal y Faustina*; la condesa en *La Hidalguía de una inglesa*; Fronswill en *Las Víctimas del amor*.

4. Criados fieles, generosos y sacrificados: Eliseta y Fabricio en *El Amante generoso*, Beti en *El Amante honrado*, Lucía en *El buen y el mal amigo*. Aconsejan con lealtad, sirven en la miseria llegando a entregar a sus amos sus escasos ahorros, canalizan la ayuda económica encubierta de los amigos generosos. El caso extremo es el Alfonso de *El Calderero de San Germán*: ante la indigencia de su ama, y tras emplear en mantenerla todos sus ahorros, trabaja en horas libres y en secreto hasta la extenuación, poniéndose en peligro de muerte.

5. Nobles humanitarios, no engreídos de su estado. La condesa en *El Calderero de San Germán* (al empobrecer decide con toda naturalidad buscar un alojamiento modesto y un empleo, y cuida y atiende a su criado Alfonso con sus propias manos); Brancourt en la misma comedia (pronuncia ante el rey un discurso democrático sobre la dignidad de los trabajadores, la opresión que sufren y la igualdad de clases); y muy especialmente el Donbay de *Eduardo y Federica*, singular retrato de *gentleman farmer* ilustrado: lee a sus aldeanos libros instructivos, premia a los inventores de una bomba contra incendios, un arado de dos rejas, una noria o un torno de hilar, recompensa los actos de generosidad y virtud de los que tiene noticia y, en concordancia con todo ello, no pretende imponer

cónyuge a su hijo (todo en el seno del tradicional elogio del campo en detrimento de la ciudad, y en contraste con el cortesano Derikson, rodeado de parásitos y petimetres).

6. Es rasgo distintivo de los mejores, en las obras de Zavala, la devoción extrema hacia el rey (Erbrík en *La Holandesa*, la condesa en *El Calderero de San Germán*, Ricardo y Enrique en *El perfecto amigo*), incluso si son víctimas de una injusticia. Para Zavala, el rey sólo puede ser injusto por ignorancia de casos y circunstancias particulares o por información malintencionada de un mal confidente. De hecho está permanentemente ocupado en el bienestar de sus súbditos, con los que es, incluso con los ínfimos, humanitario y respetuoso; en persona se ocupa de sus problemas y de premiar a los buenos y castigar a los malos, y suele mezclarse con ellos viajando de incógnito para ejercer sus funciones patriarcales sin dilaciones ni intermediarios. Es una figura ingenua correspondiente al mensaje conciliador y conservador de Zavala: la creencia en la armonía de clases basada en los buenos sentimientos y la virtud (véase el citado discurso de Brancourt) y presidida por un rey providencial y paternal. Carece Zavala de la mentalidad burguesa revolucionaria que, en su época y en el tipo de teatro al que se dedican estas páginas, presenta a los nobles como personajes antiheroicos²⁵.

Los malos son, en el teatro de Zavala, de dos clases: estáticos, permanentes o impenitentes, y evolutivos o arrepentidos. Los malos impenitentes se caracterizan por ser libertinos, petimetres, frívolos, cobardes y fanfarrones, cínicos e interesados en la riqueza, engreídos de su nobleza cuando la poseen, pedantes, hipócritas, deshonestos, egoístas y carentes de compasión y generosidad. Kerson en *El Amante generoso*, Claudino en *El buen y el mal amigo*, Distoorn en *El perfecto amigo*, Riseu en *La Hidalguía de una inglesa*, Vangrey y Eduardo en *Jenwal y Faustina*, Vaturmán en *Ana y Sindham*. Destacan dos personajes de extrema villanía: Donbrell en *El Calderero de San Germán* y Croix en *La Holandesa*.

El primero priva a la condesa viuda de su pensión, en venganza por su desdén, e intenta raptarla utilizando una orden falsificada del rey, tras haber calumniado al intachable Brancourt. El segundo intenta violar y asesinar a Adelina-Eleonora y abusar de Eduarda, y en todo momento actúa como un monstruo enloquecido y sediento de sangre. Ambos, sobre todo el segundo, son buenos ejemplos del villano gótico que aparece en el teatro de fines del XVIII.

En cuanto a los malos arrepentidos, Zavala insiste, de acuerdo con lo que era un tema candente para la sociedad de su época, en presentarnos padres despóticos, brutales y violentos que se obstinan en merecer la obediencia ciega de sus hijos en materia matrimonial, y llegan a toda clase de amenazas verbales, a la violencia física y al uso de armas contra ellos, y a abandonarlos en la total indigencia: Daerts en *El Amante generoso*, Darmán en *La Hidalguía de una inglesa*, Darmont en *Jenwal y Faustina*, Darambi en *Ana y Sindham*.

²⁵ En el repertorio de Zavala aparecen nobles buenos (During en *El Amante generoso*, Brancourt y la condesa en *El Calderero de San Germán*, Donbay en *Eduardo y Federica*) y malos (Croix en *La Holandesa*, Kerson en *El Amante generoso*, Donbrell en *El Calderero*, Vangrey en *Jenwal y Faustina*).

También esposos pródigos y adúlteros (Arníl en *El Amante honrado*, Leonardo en *El buen y el mal amigo*), mujeres disolutas (Rita en *El buen y el mal amigo*) o envidiosas (Cecilia en *Ana y Sindham*) o criados que se ven obligados a secundar los torpes designios de amos malvados (Vesmer en *La Holandesa*).

Debe señalarse que el arrepentimiento de los padres se produce habitualmente cuando el cónyuge antes rechazado, además de haber dado conmovedoras pruebas de honestidad y virtud, se enriquece o revela su nobleza hasta entonces oculta. La excepción preclara la constituye el Donbay de *Eduardo y Federica*, respetuoso siempre de la voluntad de su hijo Eduardo sin importarle el rango o la riqueza de la mujer por éste elegida. Similar es el Ricardo de *El perfecto amigo*. Si a esto se añade el mensaje de *Jenwal y Faustina* y el de *Ana y Sindham*, hay que concluir que Zavala preconiza las tesis más avanzadas en cuanto a la libertad de los hijos para elegir cónyuge, sin renunciar por eso a las soluciones conciliadoras y conservadoras antes aludidas.

El grado de sentimentalidad y patetismo es muy variable en el conjunto de obras de Zavala estudiadas aquí. Alcanza las máximas cotas en *Las Víctimas del amor*, *Ana y Sindham* y en *El Amor constante o La Holandesa*.

La primera es una verdadera *tragedia doméstica*, que termina con la muerte de los dos protagonistas. No debe negársele este título por el hecho de que Zavala la llamara comedia debido sin duda a que, estando en el Neoclasicismo reservada la denominación de tragedia para las obras de personajes elevados, hubo de parecerle violento aplicarla a una en la que uno de los protagonistas, Sindham, es un criado. No creo, en cambio, que fuera de ello responsable el tema, ya que el amor es el de *La Elvira portuguesa*, titulada tragedia por el autor. La tragedia doméstica o burguesa es un género menos usual que la comedia sentimental, y ello es altamente significativo a la hora de reconocer la importancia de Gaspar Zavala en el panorama teatral de su época (véase Carnero, 1994a). Todo en *Ana y Sindham* (situaciones, conductas, acotaciones, parlamentos) es altamente emotivo y lacrimógeno: el desesperado amor de ambos; las apariciones de su hija Pamela; la violencia de Darambi, padre de Ana; el abatimiento de los esposos, errantes y sin cobijo ni recursos; la muerte de Sindham en accidente de trabajo y la de Ana acto seguido.

La Holandesa es un verdadero drama gótico (véase Carnero, 1993) con escenografía terrorífica, bandidos enmascarados, pasadizos subterráneos... y las tribulaciones de Eleonora (peregrina en busca de su marido, que la intentó matar por celos infundados y huyó) y Eduarda, perseguidas por el sanguinario y rijoso Croix.

Comedias altamente sentimentales son *El buen y el mal amigo*, *El Calderero de San Germán*, *La Justina*, *La Hidalguía de una inglesa*, *Jenwal y Faustina*. En la primera, las tribulaciones de la fiel Quintina y la escena de la limosna, el dolorido amor del niño Jacinto hacia su padre, los remordimientos de Leonardo. En la segunda, el sacrificio de Alfonso. En la tercera, las desventuras de Ailson y Justina. En la cuarta, las de Estuarda, abandonada, despreciada, embarazada y encarcelada. En la quinta, las de los dos protagonistas y su amor imposible.

Debe advertirse que Zavala introduce elementos que perturban el clima emocional, tan bien logrado en muchas de sus obras, y que son extraños al género sentimental bien concebido; y lo hace sin duda por temor a romper total-

mente con la tradición del teatro clásico español o con la inercia de los actores y de parte de su público. Me refiero a los personajes de criados que actúan como *graciosos*, ridiculizando los sentimientos de sus amos incluso en situaciones de gran conflicto y abatimiento, y faltando al *decoro* en sus actitudes y lenguaje irrespetuosos: Eliseta en *El Amante generoso*, Lucía en *El buen y el mal amigo*, Cecilia y Estruk en *La Justina*, Enriqueta en *Jenwal y Faustina*; y, sin ser criados, el escribano en *El buen y el mal amigo* y Smirn en *Jenwal y Faustina*. La comicidad fácil y fuera de lugar fue una trampa en la que Zavala cayó a menudo, tanto como la sátira gruesa y demasiado extensa, herencia de la comedia convencional e inconveniente a la sentimental (véanse las figuras de Vangrey y Eduardo en *Jenwal y Faustina*, y el excesivo espacio que ocupan en la economía de la obra). Lo mismo podría decirse de situaciones de comedia de enredo, como los trucos de Eliseta y Fabricio para deshacerse de Kerson mientras During está oculto, en el acto I de *El Amante generoso*.

10.4

Teatro político durante la Guerra de la Independencia

10.4.1. Estado de la cuestión

El teatro político que surgió a raíz de la invasión francesa apenas ha sido objeto de estudio desde el punto de vista literario, como ocurre con toda la literatura escrita durante la Guerra de la Independencia, e incluso durante el reinado de Fernando VII. Las manifestaciones literarias, de escasa calidad, no han despertado el interés de los críticos. Sin embargo, se encuentran datos para su estudio, de carácter bibliográfico, en trabajos como el *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* de Leandro Moratín (1825); el *Catálogo cronológico de las piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta el año 1831* de Juan Eugenio Hartzenbusch²⁶; el *Catálogo* de Ada M. Coe (1935); la *Cartelera prerromántica sevillana* de Francisco Aguilar Piñal (1967); y más recientemente en Freire (1988). Como obra de consulta es imprescindible el estudio ya clásico de Emilio Cotarelo (1902).

²⁶ Al comienzo de este catálogo, manuscrito en la Biblioteca Nacional, advierte el autor que «está copiado del que publicó la Real Academia de la Historia en la edición de las obras de D. Leandro Fernández de Moratín; pero siendo bastante inexacto, y muy diminuto, sobre todo en la parte del siglo 19, se ha aumentado, siguiendo el plan; se han corregido varias equivocaciones; y se han añadido todas aquellas piezas dramáticas que se han representado en nuestros teatros después de formada la lista de Moratín». La intención de Hartzenbusch era que este catálogo suyo fuera la continuación del que García de la Huerta había hecho sobre el teatro español anterior.

Más directamente relacionados con nuestro tema están el artículo de P. P. Rogers (1929); la obra de Francisco Aguilar Piñal (1964) y el capítulo III, «La Guerra de la Independencia y el teatro», de la obra de Jorge Campos (1969). También hay noticias sobre este teatro, circunscritas a una localidad, en Ramón Solís (1958, págs. 377-411); y en el artículo de Larraz (1974b). Este autor es el único que ha abordado el estudio de este teatro (1988) pero, como advierte en el resumen previo: «Le théâtre est étudié dans cette perspective, moins comme un genre littéraire que comme un puissant instrument de propagande.»

Pocos autores de estas piezas han merecido atención, si exceptuamos a Gaspar Zavala y Zamora, al que ha dedicado interesantes trabajos Guillermo Carnero; además de los relativos a aspectos biográficos, importan especialmente para el estudio de su obra dramática los de 1989 y 1991. También el de Rosalía Fernández Cabezón (1990). De otro dramaturgo, Valladares de Sotomayor, se ha ocupado no hace mucho Jerónimo Herrera Navarro (1986).

No obstante, la bibliografía fundamental para el estudio del teatro político escrito durante la Guerra de la Independencia siguen siendo las propias obras. El mayor número está en Madrid: en la Biblioteca Nacional; en la Biblioteca Municipal —manuscritas, procedentes de los coliseos donde se representaron—, y en el Servicio Histórico Militar, dentro de la Colección Documental del Fraile.

No existen ediciones actuales, ni siquiera recientes, de estas piezas, si exceptuamos las cinco reimpresas en la *Anthologie* publicada por Larraz (1987) como apéndice a su tesis mencionada, y la de Valladares Sotomayor editada por Emilio Palacios y Enrique Knörr.

10.4.2. Contexto histórico

La utilidad del teatro como cauce de influencia en la masa popular había sido uno de los postulados del teatro neoclásico, que a través de la escena pretendía difundir las nuevas ideas ilustradas. Los sucesos de la Guerra de la Independencia vinieron a potenciar al máximo esa virtualidad del arte dramático, no tanto en un primer momento para difundir una nueva corriente de pensamiento, como para encender los ánimos en fervor patriótico, a través de un teatro dirigido más al sentimiento que a la razón. Esta finalidad utilitaria es lo poco que tiene en común el teatro político de la Guerra de la Independencia con el neoclásico que le precede.

El ámbito temporal que abarca está delimitado por la causa que le dio origen y por la finalidad que persiguió, de modo que no se puede hablar de momentos de auge y de posterior decadencia, sino de su desaparición cuando las tropas francesas abandonaron la Península y comenzó el reinado absoluto de Fernando VII.

La utilización del teatro con una finalidad política es patente desde los primeros momentos de la guerra, tanto en el bando español como en el francés. Comenta Larraz el despliegue de propaganda que precedió a la entrada de José I en Madrid, con objeto de dirigir la opinión pública, y la auténtica política teatral que mantuvo, una vez instalado, controlando el repertorio y utilizando la

afluencia de público a los teatros como termómetro del estado de los ánimos con respecto a su persona. Las carteleras en el Madrid francés anunciaban obras del repertorio clásico español, al lado de traducciones y adaptaciones, pero también incluían algunas piezas de nueva creación, escritas para adular al rey José, como *El templo de la gloria* y *La clemencia de Tito* de Zavala y Zamora —autor en otros momentos de piezas patrióticas—, que se estrenaron en el teatro del Príncipe el 19 de marzo de 1810, con motivo de la onomástica de José Bonaparte.

Sin embargo el teatro más interesante es el que existió en el bando español. Alternando con piezas clásicas, elegidas con frecuencia porque podían interpretarse como alusivas a las circunstancias del momento, comenzaron a escribirse otras con un carácter en un primer momento más patriótico, que fue adquiriendo un tinte más político a partir de la convocatoria de Cortes en Cádiz, en 1810. Después de una polémica discusión sobre la conveniencia del teatro, que ocupó varias sesiones, se abrió el de aquella ciudad, y el *Diario de las Actas y Discusiones de las Cortes* recogió incluso que, «para estímulo de los poetas patriotas, se premiarán con prudente liberalidad, las piezas sobresalientes en mérito literario y político» (Campos, 1969, pág. 162).

Es elevado el número —más de treinta— de las que hemos visto impresas en 1808, y seguramente no son sino una pequeña parte de las que existieron. Esta cantidad desciende ligeramente en los años siguientes, hasta comenzar a recuperarse en 1812 y alcanzar las cifras más altas en 1813. Resulta evidente que las fluctuaciones de la guerra, y la exaltación de los ánimos después de cada victoria sobre los franceses, tenían incidencia directa en la creación dramática. Casi todos los acontecimientos victoriosos para los españoles dieron lugar a una o más piezas teatrales a lo largo de estos seis años, y los sucesos de otra índole suscitaron parodias y obras satíricas, de modo que la guerra puede seguirse paso a paso a través de piezas teatrales.

La que recoge el acontecimiento más antiguo es el drama de Francisco de Paula Martí *El Príncipe don Fernando de Borbón o La Causa de El Escorial*, que pone en escena los sucesos de los últimos días de 1807, cuando Carlos IV, por la fuerza de los acontecimientos, abdicó en su hijo Fernando VII. Aunque rememora hechos anteriores a la declaración de la guerra, éstos se encuentran en la raíz de los acontecimientos posteriores. El mismo autor quiso inmortalizar la fecha del comienzo de la guerra en la tragedia *El Día Dos de Mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoíz y Velarde*, que se estrenó en el teatro del Príncipe el 9 de julio de 1813. Cuatro días después del célebre 2 de mayo, Fernando VII, que se encontraba en Bayona desde el 20 de abril, dejaba a su vez la corona de España en manos de Napoleón. Un autor que no da su nombre quiso imaginar sus sentimientos en aquel trance en la escena en un solo acto, publicada en Madrid el mismo año 1808, *El rey de España en Bayona*. Pero no fue la única obra dedicada a aquellos sucesos, que también sirvieron de argumento al drama *La renuncia violenta de Fernando VII o la catástrofe de Bayona*, y a la comedia de Valladares y Sotomayor *Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona*. El 6 de junio, Napoleón nombraba rey de España a su hermano José, mientras las provincias, levantadas en armas, repelían la invasión. Valencia, en junio de 1808, hubo de defenderse contra las tropas del mariscal Suchet, y Félix

Enciso Castrillón compuso con tal motivo su comedia *Defensa de Valencia y castigo de traidores*, que fue representada en el teatro de la Cruz el 29 de octubre de ese mismo año. Mientras tanto, en Bayona, Napoleón trataba de dar a España una Constitución, que fue también objeto de parodia y de chiste en textos no dramáticos, y que el teatro revivió en *El Congreso de Bayona*. La primera gran victoria española sobre los franceses el 19 de julio de 1808 fue objeto de un drama: *Dupont rendido o el triunfo del patriotismo en los campos de Bailén*, y como a consecuencia de ella los franceses tuvieron que evacuar la capital de España, se representó de modo grotesco esa salida en la comedia *Después de un gozo dos penas, y fuga de Madrid del rey Botellas*.

El segundo año de la guerra comenzó con la firma, el 9 de enero, del tratado de paz y alianza con Inglaterra, que suscitó una pieza alegórica de Zavala y Zamora, *La alianza de España*. Otros hitos de 1809 fueron el segundo sitio de Zaragoza, y el de Gerona, que se prolongó desde mayo hasta el 11 de diciembre, y al que Enciso Castrillón dedicó la comedia titulada *La defensa de Gerona*.

Pasando por alto acontecimientos de menor trascendencia nacional, como puede ser el que dio origen a la comedia de Valladares y Sotomayor *El sitio de Calatayud por el Marte Empecinado* y otros muchos semejantes, es importante destacar que la Constitución elaborada por las Cortes de Cádiz, y promulgada el 19 de marzo de 1812, también suscitó varias obras teatrales, como la *Piñeja jocosa en prosa sobre la palabra Constitución y su significado* de Zavala y Zamora, el fin de fiesta *¿Qué es Constitución?* de don Agustín Juan, y *La Constitución vindicada* de Francisco de Paula Martí.

El 22 de julio de ese mismo año Marmont era derrotado por Wellington, y muy pronto Francisco Garnier González escribió sobre aquella victoria su drama *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*, destacando que era «la primera composición teatral hecha en Madrid en loor del célebre mariscal Wellington». Al igual que la victoria de Bailén, la de los Arapiles obligó a los franceses, en agosto de 1812, a retirarse de la capital, donde en seguida entraron los aliados. *La entrada del Lord Wellington en Madrid* se refiere a ello. Muchos otros acontecimientos favorables a España ocurrieron en 1812: el 25 de agosto se levantaba el sitio de Cádiz y dos días después evacuaba Sevilla el mariscal Soult, tras treinta y un meses de ocupación. Esto dio lugar a las comedias *El sitio del empóreo gaditano por las tropas del monstruo más tirano*, y *Tirana opresión de los franceses y feliz reconquista de Sevilla*.

Las victorias de 1813 también tuvieron su pieza teatral: la batalla ganada el 21 de junio se puso en escena en *El Lord Wellington triunfante en los campos de Vitoria*; un mes después era reconquistada Pamplona: *La derrota del Mariscal Soult en los campos de Pamplona el 30 de Julio*; y poco más tarde Zaragoza era evacuada por los franceses: *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina*. Eran los últimos acontecimientos memorables de una guerra que, a aquellas alturas, estaba prácticamente ganada.

Pero no sólo se revivieron en escena los acontecimientos bélicos que exaltaban los sentimientos patrióticos, sino que a partir de la convocatoria de Cortes en Cádiz, las posturas de los españoles se dividieron entre los partidarios de las reformas que cuajaron en la Constitución de 1812, los liberales, y los contrarios a ellas,

los serviles. Así las cosas, cada bando, más que para propagar sus ideas por medio del teatro, utilizó los escenarios como palestra en donde atacar al grupo contrario, dando lugar a una serie de piezas políticas, de marcado carácter satírico. Una de las más celebradas contra los serviles fue *¡Lo que puede un empleo!* de Martínez de la Rosa, cuyas ideas compartían los autores de *El servil sin máscara*, *Los serviles o el nuevo periódico* y *La Constitución vindicada*, mientras contra los liberales se representaba *Los liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo*. Finalmente, entre las piezas de carácter político, hay que mencionar aquellas en que se justificaba o se zahería a los afrancesados: *Calzones en Alcolea*, atribuida a Javier de Burgos, es de las pocas que hemos visto en donde se defiende abiertamente esa postura.

10.4.3. Repertorio y clasificación

El elenco de los textos dramáticos de talante político era, sin embargo, más amplio, y en él podemos distinguir tres tipos de obras:

Constituyen un primer grupo las obras antiguas del teatro español seleccionadas por la oportunidad de su argumento en aquellas circunstancias. En ocasiones, bastaba para dar una segunda interpretación al texto con que los actores acentuaran determinados parlamentos, cargando de un nuevo contenido antiguas frases. Esto ocurrió con bastantes tragedias, incluso neoclásicas, si venían al caso, como las que trataban el tema de la resistencia de Numancia, o las que tenían por protagonista a Pelayo. Junto a *El Alba y el Sol* de Vélez de Guevara, el público asistía con agrado a la representación del *Pelayo* de Jovellanos, y de la obra homónima de Quintana, estrenada sólo tres años antes del comienzo de la guerra. Pelayo era todo un símbolo: el héroe que defendía la patria invadida por los moros, como entonces lo estaba por las tropas de Napoleón. Las evocaciones de Pelayo y de Numancia son un lugar común en toda la literatura patriótica de la Guerra de la Independencia. Tampoco era difícil encontrar semejanza con los momentos que atravesaba la patria en el tema de don Rodrigo y la pérdida de España, tratado por Moratín en su *Hornesinda*, y ya antes por Sánchez Barbero, donde naturalmente, tras el personaje de don Opas los espectadores veían a Godoy, mientras eximían de toda responsabilidad a Fernando VII, que en la literatura de esos años es siempre una víctima de la intriga y de la traición.

La representación de alguna de estas obras, cuya intención no escapaba a los invasores, provocó conflictos en la España ocupada. En un tono propio de la prensa de la época, el *Redactor General* de Cádiz decía el 20 de diciembre de 1811:

Otra carta de Valladolid describe la crueldad del gobernador Roquet, cuya ferocidad no es inferior a la de los caribes. Habiéndose representado por la compañía cómica de aquella ciudad la antigua comedia *Numancia destruida por sus propios hijos*, hizo encerrar en un calabozo al empresario de la compañía y a varios de sus actores.

Y el actor Mariano Querol, que se encontraba en Cádiz durante el sitio, refería un incidente semejante sucedido en Madrid al representarse la comedia de Cañizares *Carlos V sobre Túnez*²⁷.

Un segundo grupo lo forman las traducciones y adaptaciones de tragedias extranjeras inspiradas en la libertad de Roma, que obtuvieron gran éxito, sobre todo después de la proclamación de la Constitución de 1812. Así, de *Bruto Primo* de Alfieri, resultó *Roma libre* de Antonio Saviñón, estrenada durante el sitio de Cádiz, el 26 de junio de 1812, al día siguiente de que los cómicos costearan una placa para conmemorar la Constitución. Antes de la representación, la primera actriz, Agustina Torres, declamó un poema de Cristóbal de Beña, titulado *La Libertad*, que terminaba con los célebres versos, que el público acogía con gran entusiasmo, «y escrito está en los libros del destino / que es libre la nación que quiere serlo». Otras tragedias de gran aceptación y marcado carácter político fueron *Virginia* de Alfieri; *Cayo Graco* de Chénier; o *Las vísperas sicilianas* de C. Delavigne, de la que un testigo presencial, Antonio Alcalá Galiano, cuenta que era oída con aplauso, a punto de venirse el teatro abajo, cuando al sonido de la campana se arrojaban los sicilianos acaudillados por Juan de Prócida sobre los franceses y hacían de ellos horrible destrozo.

Pero las obras más interesantes son las que se escribieron expresamente al calor de los acontecimientos, y a ellas vamos a referirnos en adelante. Aunque no se puede hablar de «género», ya en su tiempo existía la conciencia de que se trataba de un teatro diferente, con apellido: en el anuncio de *El triunfo mayor de España* se lee que «se hallará esta y las demás comedias patrióticas que vayan saliendo, en la librería de Antonio Suárez, calle de Caballeros, núm. 6» —la cursiva es nuestra. De algunos comediógrafos conocemos los nombres: Félix Enciso Castrillón, Gaspar Zavala y Zamora, Antonio Valladares y Sotomayor, Francisco de Paula Martí, Agustín Juan, Francisco Garnier González. Pero muchos otros continúan en el anonimato, bien porque no firmaron sus obras, o porque lo hicieron con sus iniciales o con seudónimo, y quizá no escribieron más que una sola obra. Ésta parece ser tantas veces «más bien hija de mi patriotismo que de mis conocimientos poéticos», como confesaba Custodio Teodoro Moreno, en la dedicatoria de su tragedia *Murat desenmascarado*, al duque del Infantado. El nombre de Martínez de la Rosa, que escribió y estrenó en el Cádiz sitiado *¡Lo que puede un empleo!* y *La Viuda de Padilla* es de los pocos nombres que recuerdan las historias de la literatura.

En los primeros años de la guerra se escribieron bastantes piezas alegóricas que, coexistiendo con obras de carácter más realista, fueron siendo sustituidas paulatinamente por ellas. En las obras alegóricas, los personajes suelen ser vicios y virtudes, o personificaciones de las potencias implicadas en la gue-

²⁷ «Los recién venidos de Madrid han sido testigos de que representándose allí la comedia titulada *Carlos V sobre Túnez*, el primer día de su representación no omitieron el pasaje en que nombraban “los descamisados españoles”, y se entusiasmó el público en tales términos que el gobierno francés mandó que al otro día no se hiciese aquella escena; pero el pueblo se alborotó en tal grado que tuvieron que salir a decirle que de orden del Gobierno se haría al otro día» (Querol, 1811, *cit.* en Cotarelo, 1904, pág. 515).

rra —España, Francia, Inglaterra—, que en todo caso encarnan también las virtudes y los defectos considerados prototípicos de cada una de ellas en aquellos momentos. En algunas obras, bajo nombres alegóricos se esconden personajes contemporáneos que al público no le resultaba difícil descubrir, y en otras intervienen figuras alegóricas junto a personajes reales, como en *Congreso infernal reunido en la sala del Infierno*, pieza anónima de 1808, donde dialogan Luzbel, Asmodeo, Avaricia, Napoleón, Godoy y Murat. Varias obras escritas en 1808 tienen a España como protagonista: *España encadenada*, obra anónima, impresa en Sevilla y luego reimpressa en Cádiz; *España libre* de don Agustín Juan, que se estrenó en Cartagena el 26 de agosto de 1808, y *España restaurada* de Zavala y Zamora. Del mismo año es *La sombra de Pelayo o el día feliz de España*, también de Zavala y Zamora, que se estrenó en el teatro del Príncipe el 14 de octubre, con motivo del cumpleaños de Fernando VII. De 1809 hemos visto impresa en Málaga *El Valor y la lealtad vencen orgullo y engaño de la perfidia francesa*, firmada por J. O. Y. Casi todas estas piezas constan de un acto único y están escritas en verso, con variedad métrica, aunque existe cierta preferencia por el endecasílabo, que ayuda al tono grandilocuente que suelen pretender. En casi todas juega un papel importante la música, ya sea como acompañamiento de fondo o como parte esencial. Esto último ocurre en la opereta alegórica de Enciso Castrillón *Las cuatro columnas del trono español*, que se estrenó en Cádiz el día del santo de Fernando VII, 30 de mayo de 1809. Los personajes son España, Asia, África, Hernán Cortés (que representa a América), Hércules (en nombre de la ciudad de Cádiz) y la Intriga francesa; acompaña un coro de europeos, americanos, asiáticos y africanos. El argumento, muy simple, se centra en el propósito de la Intriga francesa de romper la unidad de España con los otros continentes.

Por su propio carácter alegórico estas obras son absolutamente inverosímiles y abundan en ellas las mutaciones escénicas, y otros efectos espectaculares, aunque la complejidad de la puesta en escena estaba entonces condicionada por las limitaciones que imponía el estado de guerra.

Vinculadas en cierto modo a las obras alegóricas, se encuentran las numerosas escenas unipersonales o soliloquios, acompañados de música, ya muy en boga en los últimos años del siglo XVIII²⁸. Se trata de piezas breves, generalmente en un solo acto, con acompañamiento musical adeeuado a los diferentes estados de ánimo del protagonista, que expresa de modo vehemente sus sentimientos y pensamientos. El protagonista es, casi sin excepción, un personaje real, histórico, que, según su identidad, da lugar a soliloquios patéticos o paródicos. Son patéticos cuando se trata de un español, como en *El héroe zaragozano*, *honor de España*, *terror de Francia*, y *asombro de la Europa*, *Palafox*, o del propio Fernando VII, presentado como víctima inocente, que pide lealtad a sus vasallos: *Fernando VII en el Palacio de Valencey*. *Escena patética unipersonal. Quejas del rey don Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos*. *Escena unipersonal, soliloquio de Fernando VII, rey de España, en su destierro, por un ingenio catalán*. Pero son más numerosos los so-

²⁸ Aunque en otras épocas se han denominado estas piezas «melólogos», este término no aparece durante la Guerra de la Independencia.

liloquios paródicos, protagonizados por personajes franceses: *Napoleón. Escena trágica unipersonal*, *Napoleón desesperado. Escena trágica unipersonal*, *Agitaciones del Mariscal Soult en el sitio de Cádiz, o sea soliloquio con intervalos de música alegórica*, *Las agonías del Mariscal Marmont, o sea sus últimos momentos: soliloquio con intermedios de música alegórica*. No es ésta, sin embargo, la única forma de parodia antifrancesa; existen otras, ya no musicales, basadas en algún suceso real, en las que intervienen más personajes. Fueron famosas varias cuyo protagonista era José Bonaparte, como el sainete titulado *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida*, compuesta por J. A. C., o la comedia *El sermón sin fruto, o sea José Botella en el Ayuntamiento de Logroño*, de Enciso Castrillón.

Finalmente, las piezas más realistas tomaban sus argumentos de sucesos «del día», y trasladaban al escenario retazos de la vida contemporánea, ya históricos (la caída de Godoy, una victoria española, la defensa de una ciudad, la toma de una plaza, la instalación de las Cortes), ya ficticios. A este último grupo, menos numeroso, pertenecen *El sí patriótico* de Miguel Pedro Mathet; *El casamiento por boleta de alojamiento* de José María del Río, que no da su nombre; o *¡Lo que puede un empleo!* de Martínez de la Rosa.

10.4.4. Características

El teatro político de la Guerra de la Independencia es esencialmente popular, por su propia concepción, por el público al que va destinado y hasta por la misma identidad de los autores, desconocidos tantas veces y portavoces de un sentir colectivo. También por el ambiente que rodeaba estas representaciones, que constituían casi una fiesta en localidades como el Cádiz sitiado. El tipo de reclamos en la propaganda —novedad de la pieza, actualidad del argumento, espectacularidad de la puesta en escena— captaba el interés de quienes no acudían al teatro por la calidad de la obra ni por el autor (que ni siquiera se menciona en los anuncios), sino por regocijo y diversión. Incluso a veces, por la misma actualidad de los sucesos el autor anunciaba una continuación, cuando supiera cómo seguían desenvolviéndose los acontecimientos. Esto ocurre en *El rey de España en Bayona* de Fr. Juan José Aparicio, cuya segunda parte es *Fernando VII preso*.

La denominación de los géneros por parte de los autores no siempre es muy precisa, si se consideran las cosas desde el punto de vista de la preceptiva dramática, de la que, por otra parte, se prescinde en casi todas estas obras. El autor de *Napoleón rabiando*, que firma con el seudónimo de «don Timoteo de Paz y del Rey», al calificar su obra de «cuasicomedia del día» explica, con palabras que recuerdan el *Arte Nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, que: «la presente composición ni es comedia ni tragedia, ni cosa que lo valga: para su formación se cerraron con cien llaves en el baúl del olvido los Aristófanes, Sófocles, los Plautos, los Terencios y otros perillanes trágicos y cómicos, junto con la asombrosa multitud de leyes que hay que observar para semejantes composiciones, de las que solo las tres cacareadas unidades de acción, lugar y tiempo son las que sin querer se han observado».

Tragedias se escribieron muy pocas, quizá porque los autores reconocían su insuficiencia para ello, de modo que las que se representaron fueron las adaptaciones de obras extranjeras, antes mencionadas. El género que predominó en las obras escritas en aquellos momentos fue, con mucho, la comedia, que nada tiene en común con la neoclásica precedente, y más bien recuerda en algunos aspectos los presupuestos —no los logros— de la tragicomedia de los Siglos de Oro. Por lo general no se observan las reglas clásicas, y los protagonistas de estas obras son los mismos de aquella guerra total, en la que intervenían guerrilleros, militares, políticos, nobles, mujeres y hombres del pueblo, héroes y traidores de cualquier capa de la sociedad. Tampoco se sigue un criterio único en cuanto al número de actos, que oscilan entre uno: *El apuro de los afrancesados y triunfo de los papamoscas*, y cinco: *El más arrogante esfuerzo de la milicia española*. También las hay en dos actos: *Entrada del Empecinado en Valencia*; en tres: *La noche de Zaragoza*, y en cuatro: *Defensa de Valencia y castigo de traidores*. Algunas están escritas en prosa (*El sí patriótico*, *El casamiento por boleta de alojamiento*, *El sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*), y las más en verso: *Después de un gozo dos penas*, y *fuga de Madrid del rey Botellas*, *El sitio del empóreo gaditano por las tropas del monstruo más tirano*, *Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina*. Además es frecuente que se incluyan en la representación números musicales, bailes y cantos.

En los dramas también suele intervenir la música y, como las comedias, no tienen un número fijo de actos. Los hay en uno: *La batalla de los Arapiles o derrota de Marmont*; en dos: *El mejor triunfo de España*; en tres: *Una fineza de la Inglaterra*, y en cuatro actos: *Dupont rendido o el triunfo del patriotismo en los campos de Bailén*. A este último asunto se refiere uno de los pocos melodramas de que tenemos noticia, *La victoria de Andalucía*, escrito en muy pocos días, como se ve por la fecha, pues se estrenó en el teatro de Cádiz el 25 de julio de 1808.

Por último los sainetes, las loas y los fines de fiesta, que acompañaban en la función a la pieza principal, solían tener carácter patriótico o político en los aniversarios de hechos memorables. *La Ponchada* es un fin de fiesta que «para solemnizar las victorias de las armas españolas contra el tirano de la Francia se representó en la ciudad de Cartagena el día 18 de Junio de 1813». En esa misma ciudad se interpretó el 19 de julio de 1812, aniversario de la batalla de Bailén, el fin de fiesta *¿Qué es Constitución?*, para celebrar la publicación de la que habían elaborado las Cortes de Cádiz.

Este teatro político está generalmente escrito en verso, lo que de nuevo recuerda más al de los Siglos de Oro que al teatro neoclásico inmediatamente anterior. Durante la Guerra de la Independencia, la forma versificada fue preferida además, porque facilitaba la memorización, tanto de los actores, que a veces debían aprender su papel en muy poco tiempo, como de los espectadores, que así recordaban después los fragmentos más significativos. La versificación, sin embargo, adolece de ripios y otros defectos formales. En algunas obras alternan el verso y la prosa en los diálogos de los personajes. Otras veces, se intercala en las obras en verso una carta o proclama, que uno de los actores había de leer, lo que, además de introducir cierta variedad en la declamación, acentuaba la vinculación con la realidad que pretendía este teatro.

También se lograba un efecto de autenticidad con la localización de la trama en escenarios conocidos, que los decorados reproducían, y con la representación fiel sobre las tablas de escenas vividas. Francisco de Paula Martí escribía al frente de su obra *El Dos de Mayo*: «Los materiales para componer esta tragedia los recogí el día 2 de Mayo de 1808 en las plazas y calles de Madrid por mis propios ojos. ¡No me lo han contado! Yo, yo mismo presencié la horrorosa escena.»

Efectivamente, los actos se desarrollan en la Puerta del Sol, en el palacio de Godoy y otros lugares conocidos por el público. Y Enciso Castrillón, en *Una finenza de la Inglaterra*, perseguía el mismo fin, tratando de salvar las dificultades que le ofrecía la materia histórica:

Conocí que necesitaba un tino muy particular para dar a mi obra una forma regular, una marcha metódica, en fin una apariencia de orden que hiciese disimulables los vacíos de tiempo que me era imposible llenar, y que presentase reducido al espacio de dos horas lo que sucedió en muchos meses, con tal arte que el espectador, sin hacerse mucha violencia, dijese: *esto no fue así, pero así pudo ser*.

Otro elemento de efecto indudable en este sentido era la aparición en escena de personajes conocidos por todos. A los espectadores les gustaba ver sobre las tablas al Empecinado, a Wellington, a Fernando VII o al general Castaños, lo mismo que a Godoy, Murat, José Bonaparte y al mismo Napoleón. En todo caso la caracterización de los personajes en estas piezas es enormemente simple, y carecen en absoluto de complejidad psicológica.

Los franceses son presentados como codiciosos, rapaces, crueles, irreligiosos, groseros, cobardes y extraviados por la «filosofía» imperante en su patria. A veces su caracterización es ridícula por la indumentaria; otras por el entorno en que han de aparecer, como en *El fin de Napoladrón*, donde acota el autor:

Salón de audiencia (por supuesto infernal): el sillón será una gran cuba de vino, y el respaldo del trono del dios Baco con algunos satélites a los lados. Se sientan Josefina y Napoladrón en el solio, los demás a los lados.

No es raro que José Bonaparte —en estas obras el rey Pepino o Pepe Bote-llas— aparezca borracho en escena, o acompañado del personaje de doña Fulana, llámese con este u otro nombre. Las actuaciones de José son siempre las de un pelele en manos de su hermano Napoleón, que a su vez resulta una figura grotesca, cuya característica más destacada es una ambición sin límites. En alguna obra, el actor que lo encarnaba se disculpaba al terminar la representación, ante el retrato de Fernando VII:

El papel de Napoleón / estuve representando, / y a nuestro gran rey Fernando / lo tengo en mi corazón. / Si en mi representación / hice lo que el Corso hiciera, / lo siento de tal manera / que, aborreciendo aquel trato, / voy a dar a su retrato / satisfacción verdadera (*Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona*).

Los patriotas españoles también responden a un arquetipo, pero caracterizado por el valor, el patriotismo, la religiosidad y la fidelidad al rey Fernando. Y cuando es una mujer la heroína, añade a sus cualidades femeninas un valor capaz de arrastrar a los demás. El prototipo de afrancesado es lamentable, pues ya lo fuera por conveniencia o por convicción, en el teatro suele terminar despreciado por españoles y franceses.

Aunque algunos autores cuidan más el aspecto estilístico, muchos de estos textos dramáticos, escritos con precipitación y por autores poco cultos, emplean un léxico vulgar, cayendo incluso a veces en lo chabacano. Desde luego no suele guardarse el decoro, y se oye al autor, hablando en su propio tono, por boca de los diversos personajes. Un recurso bastante habitual es la intervención en la pieza de individuos de las distintas regiones de la península, cuyas peculiaridades fonéticas se representan gráficamente. Con esto se quería dar a entender que España entera estaba implicada con un mismo sentir en la lucha contra los invasores:

Sargento: Aragonés, Valenciano, / llegaos, venid acá: / todos sois valientes, todos, / llegad, bebed y brindad.

Aragonés: Es que no andemos en fiestas.

Valenciano: Conmigo pocas habrá.

Salen el tambor, el pito y el gallego.

Gallego: Para un pobre Gayeguiñu / que se ha llegadu a portar / comu si fuera un Pelayu, / ¿el ajudiente no habrá? (*La Victoria de Andalucía*).

Otras veces esa imitación del habla tiene una intención paródica, como ocurre en el caso de José Bonaparte. En *El sermón sin fruto* se acentúa la comicidad con las equivocaciones que comete el intérprete al traducir:

José: Mio germano il grande Napoleone.

Benito: Su hermano el gran Napoleón.

José: Hanno voluto fare la guerra a gli invincibili soldati qui erano amici de gli spagnoli.

Benito: Ha querido hacer la guerra a aquellos invencibles soldados que eran amigos de los españoles, y venían a regenerarlos.

José: Mi fa stupire il vedere quelli barbari spagnoli.

Benito: S.M. se vuelve tonto...

Doctor: Lo creo: lo creo.

Benito: Silencio, señores, me he equivocado; quiero decir que S.M. se aturde de ver que haya españoles tan bárbaros.

Por lo general estas obras están muy descuidadas tipográficamente. Pero a veces el aparente descuido es intencionado, como en *Los liberales o los filósofos del día*, en donde la palabra Francia aparece siempre con minúscula.

Otros aspectos se repiten en muchas obras, coincidiendo todas en respetar tres puntos intangibles: la fidelidad a Fernando VII, a la patria y a la religión. Son muy frecuentes las escenas de exaltación fernandina, ya sea con

brindis, vivas, o con la espectacular aparición del retrato o el busto de Fernando VII, por medio de una aparatosa mutación escénica. Ante él, los actores daban emotivas muestras de fidelidad al rey, queriendo expresar con ello el sentir general.

10.4.5. Puesta en escena y audiencia

Las funciones de teatro patriótico y político estaban concebidas como un verdadero espectáculo, y muchas veces terminaban con un festejo. Importaba menos la calidad literaria de la pieza que el motivo y el ambiente que rodeaban la representación, especialmente en las ciudades no ocupadas. En determinadas fechas la función era especial. El día del estreno en Cádiz de *Una fineza de la Inglaterra*, 4 de junio de 1809, cumpleaños del rey Jorge III, «concluido este drama se dio un fin de fiesta, que consistió en una especie de academia celebrada en una vistosa decoración de plaza, a presencia de todos los personajes del drama. Se cantaron varias piezas escogidas; y se concluyó enlazando las banderas de ambas naciones, y dándose los brazos los jefes, en símbolo de la estrecha amistad que nos une; por último se cantaron en obsequio de nuestro augusto aliado estas coplas, acomodadas a la música de la canción inglesa».

En la puesta en escena perduraba el gusto del público, ya manifiesto en los últimos años del siglo XVIII, por la espectacularidad, y con la máxima que permitían las circunstancias se representaban estas obras en los locales públicos. Aunque las acotaciones no suelen ser muy precisas en cuanto al vestuario o a la declamación de los actores, sí que se detallan los decorados cambiantes, las mutaciones aparatosas y otros golpes de efecto. Las frecuentes apariciones de tropas, e incluso la reproducción de batallas en escena, recuerdan las comedias militares del siglo anterior. En *Una fineza de la Inglaterra* (acto III, escena IV), anota el autor: «En este desembarco se empleará todo el aparato posible de música, pueblo, etc.» La escena X del drama en un acto *La batalla de los Arapiles* consiste en que, mientras se oyen dentro vivas a Wellington, España, e Inglaterra, «al son de música militar se manifiesta Wellington a caballo, D. Julián Sánchez y Lilli: luego que la tropa haya formado un semicírculo, y que el espectador haya notado los prisioneros franceses, las banderas cogidas arrastrando, y algunos cañones: todo con el mayor aparato y magnificencia teatral».

Sin embargo, en otro tipo de obras se emplea como reclamo lo contrario, su facilidad de representación, para que puedan hacerse en casas particulares por aficionados, lo cual habla de la difusión y alcance que tuvo este teatro político durante la Guerra de la Independencia. *España encadenada* se anuncia como «pieza fácil de representar en cualquiera casa por constar de solas cinco personas»; *Napoleón rabiando* es «para diversión de cualquiera casa particular entre solos cinco interlocutores»; *La noche de Zaragoza*, «sin mutación de teatros, y en todo fácil de ser representada en casas particulares»; *Los serviles o el nuevo periódico* es «propia para representarse en casa particular por hombres solos».

En Valencia, las representaciones de estas obras llegaron a hacerse con marionetas o títeres:

Hoy domingo 14 en el salón de los Camilos se da principio a la máquina de figuras corpóreas con las dos piezas, tituladas: *La España encadenada* y *La España libre*, ambas de un acto; adornadas con su correspondiente teatro: seguirá una primorosa tonadilla; y se dará fin con un divertido sainete. Empezarán las funciones a las tres de la tarde, y seguirán (*Diario de Valencia*, 14 de noviembre de 1813).

Este medio, aunque no era nuevo en la ciudad, resultaba entonces particularmente oportuno, por las dificultades que atravesaban compañías y actores.

En las ciudades ocupadas, por el contrario, las representaciones tenían un carácter muy diferente. En Gerona ni las condiciones materiales del local, ni las piezas elegidas, ni la compañía —francesa—, llegaban a satisfacer al público que, como en Valladolid, se componía principalmente de militares de la guarnición francesa:

Los actores del teatro habían proyectado el domingo último de hacer reír y de hacer llorar al público. Este doble objeto es demasiado loable para no ser aplaudido, pero no parece fuera de tiesto hacerles presente que, componiéndose una gran parte de sus espectadores de militares, que son muy propensos a la alegría y están siempre dispuestos a la diversión, conviene mucho mejor renunciar a la meledrama [*sic*], que no hacerla el objeto del espectáculo (*Gazette de Gironne*, núm. 51, 25 de junio de 1812).

De lo que no cabe duda es del éxito de este teatro, por razones que ya hemos ido apuntando. A los motivos más propiamente teatrales, como pueden ser la oportunidad de los argumentos y la espectacularidad de la puesta en escena, hay que añadir otros de tipo sociológico, que explican que el público acogiera con entusiasmo estas piezas de baja calidad dramática. El analfabetismo era uno de ellos. Mariano Querol, cómico que actuó durante el sitio de Cádiz, era consciente de ello al escribir que «en ellos [los teatros] se instruye en todas las materias al simple pueblo que no lee o no puede leer» (M. Querol, *Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público*, Cádiz, 1811, cit. en Cotarelo, 1904, pág. 514). A esto hay que añadir los precios populares. El 20 de noviembre de 1811, el *Redactor General* de Cádiz anunciaba la apertura del teatro y los precios de las localidades:

Palcos (platea y principales).....	45 rs. vn.
Ídem segundos	35
Ídem terceros.....	24
Galerías	6
Lunetas	4
Comunes.....	3
Tablillas	3
Entrada	3

Estas cifras descendieron incluso, al inaugurarse el teatro Nuevo, el 26 de agosto de 1812. También contribuía poderosamente a atraer a los especta-

res la finalidad de la función, cuya recaudación se destinaba con frecuencia a beneficio del ejército, a los hospitales u otras necesidades ocasionadas por la guerra.

Sin embargo, muchas de estas obras políticas dejaron de representarse cuando la guerra hubo terminado. Es verdad que sus argumentos habían perdido la actualidad que las hacía tan atractivas, pero también lo es que el giro que imprimió a la política española el regreso de Fernando VII no lo hubiera permitido.

Con la prisión de Máiquez se acabaron las tragedias políticas: no más *Roma libre*, ni *Cayo Graco*, ni *Virginia*, ni *Viuda de Padilla*, ni nada que oliese a liberal. A todo tirar, alguna cuyo asunto fuese la resistencia española a la dominación extranjera, como la *Numancia*, que en el mes de septiembre se representó muchos días, o el *Pelayo*, o aquellas piezas relativas a la pasada guerra en que no hubiese demasiada exaltación cívica (Cotarelo, 1902, pág. 371).

Por la misma razón no se reimprimieron los textos —excepto alguno durante el Trienio Liberal—, y las ediciones que conocemos son las de aquellos momentos. Las piezas de mayor éxito se habían reeditado durante la guerra, en la misma o en otra localidad, aunque no siempre con el mismo título, lo que en ocasiones plantea dificultades de identificación. Cotarelo habla de *El engaño francés o impulsos del valor de España*, pieza que no ha visto, pensando que puede tratarse de *España encadenada*; *La batalla de los Arapiles y destrucción de Marmont* fue reimpresa con el título de *El Lord Wellington triunfante*. Algunas obras modificaron su título de la primera a la segunda edición, como ocurre con *El sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola*, cuya segunda versión se titula *El sueño del tío José que ha hecho el papel de rey de las Españas*. En otros casos el título de una pieza coincide con el de otra absolutamente opuesta. *El casamiento por boleta de alojamiento* se compuso «contra la que, con el mismo título, escribió un francés para mofarse de los buenos españoles». Esta última no la conocemos.

Si desde el punto de vista literario estas obras dejan mucho que desear, no por ello puede ignorarse la creación dramática de estos años cruciales. Su valor testimonial y sociológico es grande, y por otra parte, en esta literatura de circunstancias, y por tanto efímera, apuntan elementos que veremos desarrollarse en el período romántico.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, *Las representaciones teatrales y demás festejos públicos en la Sevilla del Rey José*, Sevilla, Imprenta Provincial (1964).
- *Cartelera prerromántica sevillana (1800-1836)*, Madrid, CSIC (1967).
- *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad (1974).
- *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC (1987).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, “Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC (1987), págs. 215-226.
- “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”, *RLit* 50 (1988), págs. 445-466.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José**, *Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico comparado con el célebre Molière* (1848) publicado por Pierre GUENOUN en *Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh*, vol. I, París, Institut d'Études Hispaniques (1966), págs. 397-412.
- ANDIOC, René**, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph (1970); traducción española: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1976).
- ANDRÉS, Juan**, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Sancha (1784-1806), 7 vols.
- ARRESE, José Luis**, *El músico Blas de Laserna*, Corella, Imprenta Delgado (1952), en colaboración con E. AUNÓS y J. GÓMEZ.
- ASHLEY COOPER, Anthony, Earl of Shaftesbury**, *Characteristics of men, manners, opinions, times*, ed. John M. ROBERTSON, Indianapolis, Bobbs-Merril (1964).
- BARBOLANI, Cristina**, “La razón contra la moda: reflexiones sobre Luzán traductor”, en M.^a LUISA DONAIRE y FRANCISCO LAFARGA (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad (1991), págs. 551-559.
- BEAUMARCHAIS, Pierre A. C. de**, *Théâtre complet*, ed. Maurice ALLEM y Paul COURANT, París, Gallimard (1957).
- BECCARIA, Cesare**, *De los delitos y de las penas*, Madrid, Alianza (1968).
- BELEVAL, Yvon**, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, París, Gallimard (1950).
- BÉLORGEY, Jean**, “Le théâtre d'inspiration française représenté à Madrid de 1801 à 1808”, *Crisol* 9 (1988), págs. 15-34.
- BERNBAUM, Ernest**, *The drama of sensibility. A sketch of the history of English sentimental comedy and domestic tragedy 1696-1780*, Gloucester, P. Smith (1958); 1.^a ed., 1915.
- BEVERLEY, John**, “The dramatic logic of *El delincuente honrado*”, *RHM* 37 (1972-1973), págs. 155-161.
- CABAÑAS, Pablo**, “Comella visto por Galdós”, *RLit* 57-58 (1966), págs. 91-99.
- CALDERA, Ermanno**, “Il riformismo illuminato nei *Sainetes* di Ramón de la Cruz”, *Lett* 1 (1978), págs. 31-50.

CALDERA, Ermanno, “Da *Menschenhass und Reue* a *Misanthropía* y arrepentimiento: storia di una tradizione”, *MSI* (1980), págs. 187-209.

— (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni (1991).

CALDERONE, Antonietta, “*Le Déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla reelaborazione di J. López de Sedano. (In margine alla storia de la *comédie larmoyante* in Spagna”, *Lett* 10 (1987), págs. 7-48.

CAMBRONERO, Carlos, “Comella. Su vida y sus obras”, *RC* 102 (1896), págs. 567-582; 103 (1896), págs. 41-58, 187-199, 303-319, 380-390, 479-491, 637-644; 104 (1896), págs. 49-60, 206-211, 288-296, 398-405, 497-509.

CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito (1969).

CARNERO, Guillermo, “Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental”, en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1983), págs. 39-65.

— “Un ejemplo de teatro revolucionario en la España napoleónica”, *ECZ* 1 (1988a), págs. 49-66.

— “Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora”, en *Acti IV Congreso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Génova, Universidad (1988b), págs. 23-29.

— “Un alicantino... de Aranda de Duero (dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)” *Cast* 14 (1989a), págs. 41-45.

— “Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, *BHi* 91 (1989b), págs. 21-36.

— “Boutet de Monvel, La Harpe y Carnerero”, en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. Francisco LAFARGA, Barcelona, PPU (1989c), págs. 271-279.

— “Temas políticos contemporáneos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora”, en *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, ed. Ermanno CALDERA, Roma, Bulzoni (1991), págs. 19-41.

— (ed.), Gaspar ZAVALA y ZAMORA, *Obra narrativa. La Eumeria. Oderay*, Barcelona, Sirmio y Universidad de Alicante (1992).

— “*La Holandesa* de Gaspar Zavala y Zamora y la literatura gótica del XVIII español”, en *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, vol. II, Madrid, UNED (1993), págs. 517-539.

— “Una tragedia burguesa con música en el teatro español de fines del siglo XVIII: *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora”, *RLit* (1994a), págs. 39-72.

— “*Doña María Pacheco* y las normas de la tragedia neoclásica”, *Diec* 1, 7 (1994b), págs. 107-127.

— “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, *ALEUA* 10 (1994c), págs. 37-67.

CASAS, Joan, *Diderot i el teatre*, Barcelona, Institut del Teatre (1986).

CASO GONZÁLEZ, José Miguel, “*El delincuente honrado*, drama sentimental”, *AO* 14 (1964), págs. 103-133; recogido en *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española (1972), págs. 193-234.

CAVE, Michael, *La obra dramática de L. F. Comella*, Connecticut, University Press (1972).

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. VI, Madrid, Gredos (1972), págs. 251-252.

- COE, Ada M.**, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The John's Hopkins Press (1935).
- CONCHA, José**, *Dar a España gloria llena sólo lo logra Lucena, y triunfo de sus patricios*, Antequera, Antonio Gálvez y Padilla (1783).
- CONNON, Derek F.**, *Innovation and renewal. A study of the theatrical works of Diderot*, Oxford, The Voltaire Foundation (1989).
- COOK, John A.**, *Neo-classic drama in Spain*, Dallas, Southern Methodist University Press (1959).
- COTARELO y MORI, Emilio**, *María del Rosario Fernández La Tirana*, Madrid, Rivadeneyra (1897a).
- *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra (1897b).
- *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta J. Perales Martínez (1902).
- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos (1904).
- COULON, Mireille**, "El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC (1984), págs. 235-247.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador**, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad (1979).
- CRUZ, Ramón de la**, *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, Madrid, Imprenta Real (1786-1791), 10 vols.
- *Sainetes*, ed. Francisco LAFARGA, Madrid, Cátedra (1990).
- CURET, Francesc**, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIIIe*, Barcelona, Institut del Teatre (1935).
- CHECA BELTRÁN, José**, "Ideas poéticas de Santos Díez González", *RLit* 51 (1989), págs. 411-432.
- CHOUILLET, Anne-Marie**, «Dossier du Fils naturel et du Père de famille», *SVEC* 208 (1982), págs. 73-166.
- CHOUILLET, Jacques**, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, París, Armand Colin (1973).
- DEFORNEAUX, Marcelin**, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado (1725-1803)*, París, PUF (1959).
- DEMERSON, Jorge**, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps*, París, Klincksieck (1962); traducción española: *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, Taurus (1971).
- DIDEROT, Denis**, *Oeuvres*, ed. André BILLY, París, Gallimard (1957).
- *Discours de la poésie dramatique*, París, Larousse (1970).
- *Entretiens sur le Fils naturel*, París, Larousse (1975).
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos**, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano (1793).
- Prólogo a *Teatro Nuevo Español*, vol. I Madrid, Benito García (1800).
- DOMERGUE, Lucienne**, *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*, París, CNRS. (1982).

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio**, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel (1976).
- DOWLING, John** (ed.), Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La comedia nueva*, Madrid, Castalia (1970).
- DURÁN, Agustín**, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, Imprenta Ortega y Cía. (1828); reimpreso por Donald L. SHAW, Exeter University Press (1973).
- ELOESSER, Arthur**, *Der bürgerliche Drama, Seine geschichte im 18 und 19 Jahrhundert*, Berlín, Hertz (1898); reimpresión Ginebra, Slatkine (1970).
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de**, "Don Manuel Fermín de Laviano y unas composiciones suyas inéditas", *AUM* 1 (1932), págs. 167-176, 505-519.
- FALK, Heinrich R.** "Enlightenment ideas, attitudes and values in the teatro menor of Luis Moncín", en *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in honor of John C. Dowling*, ed. D. y L. J. BARNETTE, Newark, Juan de la Cuesta (1985), págs. 77-88.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía**, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña (1990).
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan**, "Notas sobre *Pigmalión* en el siglo XVIII español", *AO* 25 (1975), págs. 269-273.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a**, "La Guerra de la Independencia española como motivo teatral: esbozo de un catálogo de piezas dramáticas (1808-1814)", *IFE* 1 (1988), págs. 127-145.
- GAIFFE, Félix**, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, París, Armand Colin (1971).
- GARCÍA GARROSA, María Jesús**, "La recepción del teatro sentimental francés en España", en Francisco LAFARGA (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989), págs. 299-305.
- "La versión española de *La brouette du vinaigrier* (L. S. Mercier, 1775): *El trapero de Madrid* (Valladares de Sotomayor, 1784)", en Juan PAREDES (ed.), *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad (1990a), págs. 327-330.
- *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad (1990b).
- GARCÍA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA, Manuel**, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Sancha (1802).
- GUINARD, Paul J.**, "Remarques sur *El carbonero de Londres* de Valladares de Sotomayor", *IbP* 2 (1979), págs. 213-224.
- "La mésalliance éludée dans le théâtre espagnol de la fin du XVIIIe siècle: *El vinatero de Madrid* de Valladares de Sotomayor", *IbP* 3 (1981), págs. 151-166.
- "Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: una adaptación de Valladares de Sotomayor", *ALEUA* 3 (1984), págs. 283-304.
- HAMILTON, Arthur**, "Ramón de la Cruz, social reformer", *RRQ* 12 (1921), págs. 168-180.

- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio**, *Catálogo cronológico de las piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta el año 1831*, Madrid, BN, mss. 20.846.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo**, "Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de don Antonio Valladares de Sotomayor", *CILH* 6 (1984), págs. 87-106.
- "Don Antonio Valladares de Sotomayor: datos biográficos y obra dramática", en *Homenaje a don Pedro Sainz Rodríguez*, vol. II, Madrid, FUE (1986), págs. 349-365.
- JOVELLANOS, Gaspar M. de**, *Escritos literarios*, ed. José CASO GONZÁLEZ, Madrid, Espasa Calpe (1987). Texto de *El delincuente honrado*, págs. 343-458.
- LAFARGA, Francisco**, *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Universidad (1982).
- *Las traducciones españolas del teatro francés, 1700-1835*, Barcelona, Universidad de Barcelona (1983-1988), 2 vols.
- "El teatro de Diderot en España", *CTI* 4 (1984), págs. 109-118.
- "Teoría y práctica en el teatro de Diderot: el ejemplo de las traducciones españolas", en *Diderot*, Barcelona, Universidad (1987), págs. 163-173.
- "Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses", en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988), págs. 227-237.
- "El teatro de la Revolución y la Revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835", en Loreto BUSQUETS (ed.), *Cultura hispánica y Revolución francesa*, Roma, Bulzoni (1990a), págs. 129-146.
- "Un intermediario cultural en la España del siglo XVIII: el duque de Almodóvar y su *Década epistolar*", en Hugo DYSERINCK et al. (ed.), *Europa en España. España en Europa*, Barcelona, PPU (1990b), págs. 123-134.
- "El teatro ilustrado en España, entre tradición y modernidad", en Siegfried JÜTTER (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium*, Frankfurt, Peter Lang Verlag (1991), págs. 143-156.
- LANSON, Gustave**, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Ginebra, Slatkine (1970); 1.^a ed., 1903.
- LARRAZ, Manuel**, "La satire de Napoléon Bonaparte et de Joseph I dans le théâtre espagnol: 1808-1814", en *Homenaje à A. Joucla-Ruau*, Aix, Université de Provence (1974a), págs. 126-140.
- "Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre d'Indépendance: 1811-1814", *MCV* 10 (1974b), págs. 315-355.
- (ed.), *La Guerre d'Indépendance espagnole au théâtre: 1808-1814. Anthologie*, Aix, Université de Provence (1987).
- *Téâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix, Université de Provence (1988).
- LESSING, Gotthold Ephraim**, *Teorías dramáticas*, Buenos Aires, Universidad (1944).
- *Minna von Barnhelm*, ed. Jordi JANÉ, Barcelona, A Bosch (1979).
- *Dramatúrgia d'Hamburg*, traducción de Feliu FORMOSA, Barcelona, Institut del Teatre (1988).
- LÓPEZ DE SEDANO, José**, *Marta aparente*, ed. Antonietta CALDERONE, Roma, Bulzoni (1984).
- LORENZ, Charlotte M.**, "Translated plays in Madrid theatres, 1808-1818", *HR* 9 (1941), págs. 376-382.

- LUZÁN, Ignacio**, *La razón contra la moda*, Madrid, Joseph de Orga (1751a).
 — *Memorias literarias de París: actual estado y método de sus estudios*, Madrid, Gabriel Ramírez (1751b).
 — *Poética*, ed. Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor (1977).
- MADRAMANY Y CALATAYUD, Juan Bautista**, *El arte poética de Nicolás Boileau Despréau [sic] traducida del verso francés al castellano*, Valencia, Orga (1787).
- MARAVALL, José Antonio**, *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Madrid, Instituto de España (1979); recogido en *Estudios de Historia del pensamiento español (s. XVIII)*, Madrid, Mondadori (1991), págs. 269-290.
- MAUZI, Robert**, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française du XVIIIe siècle*, París, Armand Colin (1969).
- McCLELLAND, Ivy L.**, "Comellan drama and the censor", *BHS* 31 (1954), págs. 20-31.
 — *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, Liverpool University Press (1970), 2 vols.
 — *The Origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool, Liverpool University Press (1975); 1.^a ed., 1937.
- McGAHA, Michael**, "The romanticism of *La conjuración de Venecia*", *KRQ* 20 (1973), págs. 235-242.
- MENARINI, Piero**, "Una commedia política dell'illuminismo: *El delincuente honrado* di Jovellanos", en Mauricio FABBRI, Patrizia GARELLI y Piero MENARINI (eds.), *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos*, Pisa, Goliardica (1974), págs. 93-168.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Madrid, CSIC (1962).
- MÉRIMÉE, Paul**, *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche (1983).
- MITTMAN, Barbara**, "Ambiguity and unresolved conflict in Diderot's theater", *EC* 5 (1971-1972), págs. 270-293.
- MONACO, Gabriella del**, *Introduzione alla bibliografia critica di Antonio Valladares de Sotomayor*, Bari, Ecumenica (1979).
 — "Appunti su Antonio Valladares de Sotomayor", *AIUO* 10 (1979-1980), págs. 263-277.
 — "Un autore con magia", en E. CALDERA (ed.), *Teatro di Magia*, Roma, Bulzoni (1982), págs. 165-184.
- MOR DE FUENTES, José**, *La mujer varonil*, Madrid, Benito Cano (1800).
- MORANGE, Claude**, "Une satire espagnole du drame sentimental: *El gusto del día* (1802)", en *Mélanges offerts à Paul Guinard*, París, Éditions Hispaniques (1991), vol. II, págs. 159-171.
- MORATÍN, Leandro F. de**, *Obras Póstumas*, Madrid, Rivadeneyra (1867-1868), 3 vols.
 — «Advertencia y notas a la comedia nueva llamada comúnmente *El Café*», en *Obras Póstumas*, vol. I cit., págs. 89-153.
 — *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente*, en Leandro y Nicolás FERNÁNDEZ de MORATÍN, *Obras* (BAE II), Madrid, Atlas (1944), págs. 327-334.

- MORTIER, Roland**, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, París, PUF (1954); reimpresión Ginebra, Slatkine (1986).
- NIKLAUS, Robert**, "La portée des théories dramatiques de Diderot et ses réalisations théâtrales" *RRQ* 54 (1963), págs. 6-19.
- OLAVIDE, Pablo de**, *El desertor*, eds. Trinidad BARRERA y Piedad BOLAÑOS, Sevilla, Ayuntamiento (1987).
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio**, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal (1975).
- "Ilustración y literatura en el País Vasco", en *Peñaflorida y la Ilustración*, ed. Jostexo URRUTIKOETXEA, Bilbao, Universidad de Deusto (1986).
 - "El teatro en el siglo xviii", en José M.^a DÍEZ BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus (1988), vol. II, págs. 57-275.
- PATAKY-KOSOVE, Joan L.**, *The comedia lacrimosa and Spanish romantic drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis (1977).
- PEYRONNET, Pierre**, *La mise en scène en France XVIIIe siècle*, París, Nizet (1974).
- PINTO, Mario di**, *Studi Sulla cultura spagnola nel settencento*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane (1964).
- "La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de *El viejo y la niña*", en *Coloquio internacional sobre Leandro F. de Moratín*, Abano Terme, Piovan (1980), págs. 75-92.
 - "Comella vs Moratín. Historia de una controversia", en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988a), págs. 141-166.
 - "En defensa de Comella", *Ins* 504 (1988b), págs. 16-17.
 - (ed.), Luciano Francisco COMELLA, *La Jacoba*, Abano Terme, Piovan (1990).
- PITOLLET, Camille**, "*El delincuente honrado* de Jovellanos et *L'honnête Criminel*", *L'Érudition* 30, 87 (1935), págs. 19-21.
- POLT, John H. R.**, "Jovellanos *El delincuente honrado*", *RR* 50 (1959), págs. 170-190.
- QUEROL, Mariano**, *Un actor emigrado de Madrid, con el mayor respeto al público*, Cádiz (1811). (Publicado por Manuel OSSORIO y BERNARD en *Papeles viejos e investigaciones literarias*, Madrid, Imprenta J. Palacios, 1890, págs. 89-93, y posteriormente por Emilio COTARELO y MORI, 1904, págs. 514-516.)
- REAL RAMOS, César**, "De los *desarreglados monstruos* a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)", *ALEUA* 2 (1983), págs. 419-445.
- Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros*, Madrid, Ibarra (1807).
- RHOADES, Duane**, "Bibliografía anotada de un olvidado género neoclásico en el teatro hispánico: *Escena sola, monólogo, soliloquio, lamentación, declamación, unipersonalidad o llámese como quisiere*", *RLit* 51 (1989), págs. 191-216.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.**, "José Concha y la tragedia neoclásica", *Clett* 3 (1985), págs. 111-119.
- "Destouches en España (1700-1835)" *CTI* 8-9 (1987), págs. 257-265.
 - "La obra de José Concha destinada a los teatros particulares", en Rinaldo FROL-

- DI (ed.), *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan (1988), págs. 351-366.
- RIOS CARRATALÁ, Juan A.**, “Traducción/creación en la comedia sentimental dieciochesca”, en Francisco LAFARGA (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU (1989), págs. 229-237.
- “La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico”, *CTC* 5 (1990), págs. 65-76.
- ROGERS, Paul Patrick**, “The peninsular war as a source of inspiration in the Spanish drama of 1808-1814”, *PhQ* 8 (1929), págs. 264-269.
- ROUGEMONT, Martine de**, *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, París, Champion (1988).
- RUDAT, Eva M. K.**, “María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico”, *Diec* 9 (1986), págs. 238-248.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio**, *Historia de la censura literaria gubernativa en España*, Madrid, Aguilar (1940).
- SABATIER DE CASTRES, Antoine**, *Les trois siècles de la littérature française ou Tableau de l'esprit de nos écrivains depuis François I^{er}*, París, Gueffrier (1772); reimpre-sión Ginebra, Slatkine (1967).
- SALA VALLDAURA, Josep Maria**, “*Haníbal* de González del Castillo en los inicios del melólogo”, *AFUB* 14 (1991), págs. 49-76.
- SANTANGELO, Giovanni Saverio, y VINTI, Claudio**, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (1981).
- SARRAILH, Jean**, “À propos du *Delincuente honrado* de Jovellanos”, en *Mélanges d'Études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Chartres, Impr.^e Durand (1949), págs. 337-351.
- SCHNEIDER, Franz**, “Kotzebue en España. Apuntes bibliográficos e históricos”, *MPhil* 25 (1927), págs. 179-194.
- SEBOLD, Russell P.**, *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983).
- “Jovellanos, dramaturgo romántico”, *ALEUA* 4 (1985), págs. 415-437.
- “Contra los mitos antineoclásicos españoles”, en *El Rapto de la mente*, Barcelona, Anthropos (1989), págs. 77-97; 1.^a ed., 1970.
- SILVA, Francisco M.^a de** (seudónimo de Pedro LUJÁN, duque de Almodóvar), *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, Madrid, Sancha (1792); 1.^a ed., Madrid, Sancha (1781).
- SILVELA, Manuel**, *De la influencia ejercida en el idioma y en el teatro español por la escuela clásica, que floreció desde mediados del postrer siglo*. Discurso leído ante la Real Academia Española el día 25 de marzo de 1871, Madrid, Rivadeneyra (1871).
- SIMÓN DÍAZ, José**, “Documentos sobre Comella”, *RBN* 5 (1944), págs. 467-470.
- SOLÍS, Ramón**, *El Cádiz de las Cortes*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos (1958).
- SPELL, Jefferson R.**, “Pygmalion in Spain”, *RRQ* 25 (1934), págs. 395-401.
- *Rousseau in the Spanish world before 1833*, Nueva York, Gordian Press (1969).

SUBIRÁ PUIG, José, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos (1928), 3 vols.

— “La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII”, *RBAM* 6 (1930), págs. 1-14.

— *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC (1949-1950), 2 vols.

— *Una vate filarmónico: Luciano Comella*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando (1953).

— “Cantables en sainetes del siglo XVIII”, *RLit* 15 (1959), págs. 11-36.

— “Músicos al servicio de Calderón y de Comella”, *AM* 22 (1967), págs. 197-208.

SZONDI, Peter, *Die Theorie des Bürgerliche Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Shurkamp Verlag (1973).

Teatro nuevo español, Madrid, Benito García (1800-1801), 6 vols.

TOPETE, Jorge Alberto, *El Neoclasicismo del teatro de Comella. A dissertation in Romance Language*, dirigida por R. P. SEBOLD, University of Pennsylvania, Microfilms de la Universidad (1985).

TRIGUEROS, Cándido María, *El precipitado*, Madrid, Vázquez, Hidalgo y Compañía (1785); ed. Piedad BOLAÑOS, Sevilla, Alfar (1988).

VALLADARES y SOTOMAYOR, Antonio, *El triunfo mayor de España por el gran Lord Wellington*. Ed. facsímil de Emilio PALACIOS y Enrique KNÖRR, Álava, Diputación Foral, s. a.

VILCHES, María Francisca, “Los sainetes de Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración”, *Seg* 39-40 (1984), págs. 173-192.

VILLARROEL, Lorenzo María de, *Ana Bolena*, Madrid, Pantaleón Aznar (1778).

WHITAKER, Daniel S., “Los figurones literarios of María Rosa Gálvez as an enlightened response to Moratín’s *La comedia nueva*”, *Diec* 11 (1988), págs. 3-14.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar, *El amante generoso. Comedia en dos actos*, s. l., s. i., s. a.

— *El amor dichoso, Melodrama en dos actos*, Madrid, Cerro, s. a.

— *Comedia nueva. El amante honrado*, Salamanca, Francisco de Tójar, s. a.

— *Comedia nueva. El amor constante, o La Holandesa*, Madrid, Cerro, s. a.

— *Comedia nueva. El buen y el mal amigo*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s. a.

— *Comedia nueva. La Tamara, o el poder del beneficio*, s. l., s. i., s. a.

— *Comedia original en prosa. El triunfo del amor y la amistad, Jenwall y Faustina. En tres actos*, Barcelona, Agustín Roca, s. a.

— *La Justina. Comedia nueva en tres actos, representada por la compañía de Ribera en este presente año de 1790*, Madrid, Cerro, Castillo y Diario, s. a.

— *La mayor piedad de Leopoldo el Grande. Comedia heroica en tres actos, representada por la compañía de Eusebio Ribera el día 13 de Julio de 1789*, s. l., s. i., s. a.

— *Comedia nueva. Triunfos de valor y ardid. Carlos XII, rey de Suecia. Primera parte*, Madrid, Imprenta González (1787).

— *Por amparar la virtud olvidar su mismo amor, o La Hidalguía de una inglesa. Comedia en tres actos*, Madrid, Imprenta González (1790).

— *Por ser leal y ser noble dar puñal contra su sangre: La toma de Milán, comedia en tres actos*, Madrid, Imprenta González (1790).

- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar**, *El amor perseguido y la virtud triunfante. Comedia original en tres actos [...]* La acompaña una loa alegórica en que se manifiesta el estado actual de la poesía cómica y declamación teatral, con una sólida defensa de ambas, y un sainete nuevo, Madrid, Ramón Ruíz (1792).
- *Comedia famosa. El Calderero de San Germán, o el mutuo agradecimiento*, Valencia, José de Orga (1796).
 - *El perfecto amigo. Comedia nueva en dos actos*, Barcelona, Pablo Nadal (1798).
 - *Eduardo y Federica. Comedia en tres actos, en prosa*, Valencia, José Ferrer de Orga (1817).
 - *Las víctimas del amor, Ana y Sindham. Comedia en tres actos*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s. a.; Valencia, Ildefonso Monpié (1825).

Capítulo 11



La narrativa del siglo XVIII

*Joaquín Álvarez Barrientos, Guillermo Carnero,
Manuel Pérez López*

- 11.1. Situación dieciochesca de la novela.
Joaquín Álvarez Barrientos.
- 11.2. Diego de Torres Villarroel.
Manuel Pérez López.
- 11.3. José Francisco de Isla y *Fray Gerundio*.
Joaquín Álvarez Barrientos.
- 11.4. Pedro Montengón.
Guillermo Carnero.
- 11.5. La novela en el último tercio del XVIII y comienzos del XIX.
Joaquín Álvarez Barrientos, Guillermo Carnero
(Vicente Martínez Colomer, Gaspar Zavala y Zamora).

Situación dieciochesca de la novela

11.1.1. Innovaciones europeas

La producción novelística europea del siglo XVIII fue muy grande. La novela, en cuanto género, favoreció la incursión del escritor, y del lector, en aspectos de la sociedad y en zonas de la personalidad que hasta entonces habían quedado vedados, si no a su curiosidad, sí a su expresión literaria. En el siglo XVIII surge la novela moderna, amparada en gran medida en las obras picarescas españolas y en el *Quijote* de Cervantes; pero no es en España donde se dan los primeros pasos en esta dirección, sino en Inglaterra. Aunque es necesario decir que, en la primera mitad del siglo, la narrativa española apunta de forma decidida al mismo blanco que la inglesa. El exceso de moralismo (entendiendo la moral en un sentido religioso católico que desaparecerá más tarde) y la sujeción a una supuesta utilidad crítica de las narraciones ejemplares que se publicaron, fueron las razones de que la novela española tardara tanto en despegar, o en retomar la línea fabuladora abierta por Cervantes y la picaresca.

De Inglaterra llegarán las mejores invenciones novelescas del siglo XVIII. Entre los primeros ingleses que escribieron novelas, aunque ellos mismos no las consideran tales, se encuentran Defoe y Swift. Ambos, sirviéndose de esquemas propios de los libros de viajes y de las biografías, establecen un tipo de narrativa que después se desarrollará mucho al unirse a las narraciones utópicas. Lo educativo y la crítica social, por contraste entre el mundo nuevo y el que se ha dejado, encontraron en estas narraciones mucho espacio. Tanto en *Robinson* como en *Gulliver* se daba un cambio en el empleo del molde narrativo. Los dos autores se servían del modelo de la vida (hasta entonces vida de santos), pero ellos, sobre todo Defoe, transforman esas vidas santas en relatos sobre la condición humana.

La novela europea de la primera mitad del XVIII se caracteriza por poseer un importante componente intelectual, frente al mágico e ideal que poseían las anteriores novelas de caballerías y los *romances* en general, situados en un mundo fantástico. En realidad, al menos para el caso español, ese elemento intelectual se conservará durante casi todo el siglo, incluso cuando la unión entre sentimiento y razón sea la panacea literaria de finales del XVIII. El XVIII creía a este respecto que la alianza de la razón y de la sensibilidad crea al hombre de genio, al hombre virtuoso; prestándose un apoyo mutuo.

La utilidad de la novela en este sentido era mayor que la de otros géneros de la época, pues podía ofrecer mejor lo que se estaba pidiendo a la literatura por entonces: la expresión artística de la observación del hombre, la descripción realista de su vida, el conocimiento de su alma basado en la experiencia, y su relación con la sociedad.

Si autores como los citados se enmarcan mejor en los esquemas narrativos de las vidas de santos, de las narraciones de viaje y, por tanto, también en los de la

novela picaresca, la novela de Cervantes será la obra que tengan como modelo o referencia autores como Richardson, Fielding o Sterne. Ellos fueron los que mejor aprendieron la lección cervantina, cada uno a su modo: los dos últimos de una forma tal vez más cercana al Cervantes irónico; Richardson, de un modo más intimista y psicológico. Fielding estableció una línea satírica e intelectual; un género nuevo de literatura, como él mismo señala en *Tom Jones*. A estos hay que añadir otros como Boswell, Clara Reeve o Cumberland.

La influencia más evidente en toda Europa fue la de Richardson, de quien escribió un elogio Diderot en el que, mostrando la consideración despectiva en que aún se tenía a las novelas, pedía para sus producciones una denominación distinta (1762). El eco de Richardson en Alemania fue también considerable, pero parece que durante algún tiempo tuvo mayor incidencia la propuesta de Sterne y Fielding.

Pamela, la obra más famosa de Richardson, apareció en 1740 y se convirtió en el modelo que seguirían después quienes quisieran escribir novelas que analizaran los sentimientos sirviéndose para ello de las relaciones amorosas. El amor se convirtió en un instrumento de análisis de las conductas sociales y de las relaciones humanas. Gracias a él (aunque no sólo por él) se comenzó a escribir una novela dialéctica y conflictiva (McKeon, 1988). La siguiente aportación fue la de Fielding con *Joseph Andrews* (1742), *Jonathan Wild* (1743) y *Tom Jones* (1749). La diferencia entre Fielding y Richardson se percibe ya desde sus mismos planteamientos culturales. Richardson apunta las ventajas de la educación burguesa y el acercamiento de dicha clase a los presupuestos aristocráticos, mientras que Fielding se muestra más pragmático, más burgués al valorar las acciones y a las personas por su propia utilidad, dejando a un lado la herencia de la sangre o la nobleza. Esta actitud supone una mayor independencia en los juicios y una relativización de los valores, aspecto este caracterizador de la novela dieciochesca, al tiempo que supondrá, en Fielding y después en la mayoría de los novelistas, un acercamiento decisivo a la expresión realista, resultado en parte de la aplicación de criterios científicos de observación empírica a las conductas sociales. Fielding utilizó por primera vez en la construcción novelesca estos principios científicos de observación.

Sin embargo, el que tuvo mayor influencia fue Richardson, que dividía el mundo moral en dos grupos, de forma maniquea. Aunque conviene señalar que su influencia se debió más al modelo narrativo epistolar y a las sugerencias eróticas que presentaba que a la visión crítica que ofrecía. Si lo enfocamos desde esta última perspectiva, es necesario decir que la incidencia de Fielding fue mayor.

Las novelas góticas inglesas tuvieron también gran aceptación en la Europa finisecular. Esta narrativa es una aportación nueva de gran importancia, que en Francia encontró rápido acomodo. H. Walpole publicó en 1764 *El castillo de Otranto*, que a pesar de la fama posterior pasó desapercibida, siendo necesario esperar a que Ann Radcliffe publicara novelas como *El italiano* o *Los misterios de Udolfo* para que Walpole fuese reconocido. A estos autores habría que añadir otros como Lewis con su *Monje*. La presencia de esta literatura en España sólo es verdaderamente apreciable en el XIX (Carnero, 1983; Romero Tobar, 1976; Zavala, 1971). Sin embargo, la influencia de este género mediante traduc-

ciones francesas fue grande ya desde finales del XVIII y pueden encontrarse rastros de ellas —escenas, episodios, descripciones— en novelistas españoles de la época.

Las aportaciones inglesas, debidas prácticamente a los autores citados, supusieron un relanzamiento de la novela, que se puso al servicio de los nuevos cambios sociales. La interiorización de los personajes, el análisis de las relaciones sociales, la crítica a la civilización, el gusto por lo fantástico y truculento, todo ello resultado de los cambios filosóficos y políticos, encuentra espacio en el nuevo género, que se dirige, además, a un nuevo tipo de hombre (Álvarez Barrientos, 1990a).

En Alemania la figura más importante es sin duda Goethe, autor de *Wérther*, pero antes que él otros escribieron novelas. En el aspecto de la repercusión de este autor en España, hay que esperar hasta entrado el siglo XIX, a la traducción de Mor de Fuentes, aunque, como en otros casos, su obra fuera conocida por algunos gracias al francés. Pocos prosistas alemanes, como Campe, autor de *El nuevo Robinson*, tuvieron aceptación en España. La traducción que hizo Tomás de Iriarte de su obra se reeditó numerosas veces a lo largo del siglo XVIII y del XIX, aunque está desprovista de numerosos episodios y elementos novelescos.

Salvo esto, y bastantes cuentos publicados en los periódicos españoles, poco o nada llega de cuanta novela se publica en Alemania. Nada se supo, por ejemplo, de A. von Hallen, que escribió en 1774 *Fabio y Catón*, obra de peligrosa modernidad que propiciaba la igualdad entre los hombres. La novela en Alemania se consideraba un instrumento de análisis y sátira de la sociedad, pero también una forma de arte, como demostraba Wieland desde los años sesenta al iniciar un estilo narrativo caracterizado por atender al subjetivismo y lo psicológico, aunque siempre con un aire irónico y equívoco que muestra tanto sus deudas con Fielding como con Cervantes. A imitación del *Quijote* escribió *Las aventuras de don Sylvio de Rosalva o el triunfo de la naturaleza sobre la pasión*. Este mismo autor, como hacía también Von Haller, empleó el género para discutir ideas que en esos años eran muy conflictivas: democracia, absolutismo, etc. La novela fue el género que más se desarrolló en la Alemania del siglo XVIII, especialmente la psicología, en forma de cartas, diarios, biografías, memorias y autobiografías en los años setenta.

Personaje de gran importancia en las letras alemanas fue Jakob Michael R. Lenz (1751-1792), amigo de Goethe, al que admiraba hasta el punto de dejar de escribir cuando comparó su obra con la de él. Lenz, como en el resto de su producción, se sirvió de la novela para mostrar los lados más ocultos de la personalidad humana, poniendo de relieve el peso de los instintos y la atracción que sobre algunos ejerce el «lado oscuro» de la vida.

El caso francés es en cierto modo distinto. La novela francesa se desarrollaba desde el XVII siguiendo los pasos de la española. El número de novelistas o de escritores que probaron a escribir novelas en Francia es enorme. Tras la obra de Urfé, Madame Scudéry y Fénelon, de Lesage —*Le diable boîteux* (1707), o *Gil Blas* (1715-1735), que Isla tradujo en 1780—; de Marivaux, *Vida de Marianne* (1731), o *Paysan parvenu* (1735); de Prévost, *Manon Lescaut* (1731), publicada el mismo año que otra novela suya, *Cleveland*, encontramos una nómina de

autores como Voltaire, Nicolás Chorier, Rousseau, cuyas obras, especialmente *La Nouvelle Héloïse*, tuvieron una excepcional acogida; Diderot, que sólo publicó *Les bijoux indiscrets*, a pesar de haber compuesto otras novelas, como *El sobrino de Rameau*; o Marmontel, que fue de los autores que más éxito tuvo en el siglo, siendo también muy leído en España al traducirlo pronto Nipho en el *Novelero de los estrados* (1764). Otros novelistas fueron Baculard d'Arnaud, Madame de Genlis, Mme. Riccoboni, Restif de la Bretonne, el marqués de Sade, Choderlos de Laclos.

La lista, parcial a todas luces, sirve para mostrar el enorme impacto que la novela había producido entre los escritores. Muchos practicaban dicho género pensando que era fácil; sin embargo, eran muchas las dificultades que entrañaba escribir una buena novela, como se encargó de señalar Mme. de Staël en su *Essai sur les fictions*, de 1795.

Inglaterra y Francia fueron los países que más empuje dieron a la novela, expandiendo a las demás naciones el sentido de la nueva fórmula narrativa que se centraba principalmente en el estudio de la actualidad. En otros países, como en Italia o Portugal, también se cultivó la novela aunque sus aportaciones no tengan, por lo que sabemos hasta ahora, la importancia de las innovaciones inglesas y francesas. Los modelos exportados por Inglaterra se asumen en cada caso, dependiendo el resultado de la capacidad de los autores. Mucho se tradujo, por tanto, en Italia y Portugal, como en España, siendo la traducción a menudo una forma de creación original.

Las principales innovaciones en la novelística europea del siglo XVIII tienen que ver con el problema del tiempo y del espacio y, por consiguiente, con lo que se cuenta. Ya se ha señalado que en las antiguas narraciones, los referentes temporales y espaciales eran muy vagos. Rara vez se aludía a lugares específicos, situando la acción en reinos imaginarios y en tiempos inconcretos. Con la nueva novela dieciochesca esto cambia. Los autores, en parte siguiendo el ejemplo de novelas como el *Quijote* o como las picarescas, en parte siguiendo los dictados de escritores como Addison, situarán sus historias en lugares concretos, marcados por tiempos reales. La localización espaciotemporal de una acción determinada, aunque fuese una historia tradicional, obligaba a narrarla de una forma distinta, pues esas coordenadas pedían el ajuste a las normas sociales, a la imaginación y a las costumbres concretas del tiempo escogido. A partir de este momento, todo cambia en la narración: los caracteres, los personajes, su psicología, las descripciones de los lugares. Al abandonar el mundo vago y poético de lo fantástico se representa el mundo concreto de la realidad cotidiana, sobre todo el de aquella clase media que está consiguiendo un cada vez más importante papel en la sociedad.

Este florecimiento de la nueva novela no acabó, tampoco era su intención, con los antiguos relatos de ficción, que se siguieron leyendo, aunque es cierto que, a menudo, en las formas resumidas de los pliegos de cordel. Lo que sí resulta evidente es que esta narrativa ideal se vio en muchas ocasiones como un resto antiguo que conllevaba una visión inmovilista de la realidad, mientras que la novela moderna suponía una actitud más progresista. Algo de esto se percibe en declaraciones como la del marqués de Sade, cuando observa que la novela es «el cuadro de las costumbres seculares» o cuando defiende la utilidad de la no-

vela moderna frente a las críticas recibidas de elementos reaccionarios de la sociedad que negaban la necesidad y función del género.

Que la novela fuese el reflejo de las costumbres seculares se debía en parte a la asimilación de los recursos novelescos del *Quijote*, que hacía una crítica de esas costumbres sirviéndose del punto de vista de alguien que se extraña ante la realidad que tiene delante. En ella se encontraban prácticamente todas las características de la nueva novela: una visión desencantada de la realidad, la sustitución del mundo ideal caballeresco por el presente, el uso del humor como instrumento crítico, la presencia de lo utópico, en definitiva, la secularización del punto de vista y el uso de la técnica contrastiva que suponía una relativización de los hechos. Técnica que utilizó de forma muy provechosa Henry Fielding.

Los novelistas dieciochescos, al menos los que inician una renovación del género, ven en el *Quijote* la guía que sirve para analizar la realidad presente y ofrecerla como objeto artístico. No en vano Marchena la llamó la primera novela moderna.

La novela moderna se acercaba a la expresión de la vida cotidiana e intentaba convertirse en fórmula artística desde la consideración moral que hacía de dicha realidad; la novela antigua, el *romance* según la terminología inglesa (y en bastantes ocasiones también española), se ocupaba de lo mítico, estando cerca de la épica (Beer, 1970, para el deslinde de ambos términos). En esta nueva novela, la moral no debe entenderse de igual manera que en la narrativa del XVII o que en los escritos ejemplares. No tiene un sentido religioso. «Moral», en la novela que se escribe en el siglo XVIII, alude al estudio y conocimiento de las costumbres, de los usos, de las formas de vida y de los modales. No se da una trascendencia religiosa, como es fácil encontrar en el *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo. El arrepentimiento de Guzmán no tiene nada que ver con el de Gil Blas en la novela de Lesage. La trascendencia religiosa que tiene en el primero se convierte en el segundo en una utilidad práctica de carácter económico que servirá, por un lado, para que acabe siendo encumbrado en sociedad, y, por otro, para hacer una crítica precisamente de esa sociedad hipócrita. La moral, según Diderot, era «el estudio de las costumbres» (Álvarez Barrientos, 1990a, págs. 71-72; 1991b, págs. 157-173).

Así pues, las innovaciones en la novela del siglo XVIII tienen que ver tanto con las técnicas narrativas como con los asuntos a los que se enfrenta. Uno y otro aspectos están intrínsecamente ligados, pues sólo hay un cambio estético cuando se da un cambio en la forma de mirar el mundo o la realidad que se quiere representar artísticamente.

11.1.2. El caso de España: pervivencia, continuación, vacío

De forma generalizada se ha señalado que la novela desaparece en la España del siglo XVIII, más bien a finales del XVII, para reaparecer ya en el XIX con la *Gaviota*, publicada en 1849. Ya no es posible repetir tales ideas. Por una parte, a lo largo de la primera mitad del siglo existe toda una producción narrativa —no propiamente novelas— en la que la ficción ocupa un papel fundamental.

Es una literatura moral y ejemplar, que analizando la ya cambiante realidad social se sirve de la fabulación en prosa para poner de manifiesto los cambios que se están dando en la sociedad española a raíz de la llegada de la nueva dinastía. Por otro lado, existe una producción original en estos años, hasta que aparece *Fray Gerundio*, bastante alta, pero no es menor el número de traducciones del francés. La ficción, además de en esa producción original, se refugia en otros géneros, como son los pronósticos y las publicaciones misceláneas.

En los primeros se da un ejemplo de continuidad de una fórmula mediante su actualización. El pronóstico del siglo XVIII, como señalaron Sebold (1975) y Zavala (1987, págs. 62-80), se hace vehículo de nuevos contenidos, a veces críticos, y se sirve de la ficción en prosa para ello. En el segundo caso, el de las misceláneas, la fabulación en prosa se presenta en medio de entremeses, poemas, relaciones y otras formas literarias breves. En el siglo XVIII la miscelánea alcanzará un inusitado éxito, tanto desde el punto de vista de las reediciones como desde la perspectiva de la publicación de obras nuevas. A finales de siglo, este tipo de publicaciones dio lugar a otras misceláneas modernas, con influencia francesa en algunos casos, que se presentaron bajo el título de *Noches de invierno*, *Tardes de la granja*, etc.

Pero, además de encontrar prosa de ficción en estos géneros, existió una producción original, muy moralista, que se sirvió de ella para presentar los defectos de la nueva sociedad. Estos textos se dirigían principalmente al lector urbano y, al mismo tiempo, presentaban situaciones que se daban en el ámbito ciudadano. Buenos ejemplos de este tipo de producción original son *Virtud al uso y mística de la moda* (1729) de Fulgencio Afán de Ribera (posible seudónimo de Fr. Manuel de Bernardo) o la obra de Antonio Muñoz *Morir viviendo en aldea y vivir muriendo en la Corte*, de 1737, con numerosas ediciones, que se detiene en señalar los distintos valores y defectos de los habitantes de la ciudad y del campo, así como sus relaciones de admiración y recelo. En esta obra hay un interesante desarrollo argumental, lo mismo que en sus *Aventuras en verso y prosa del insigne poeta y su discreto compañero*, de 1739. En las tres, que hacen una crítica de la sociedad, se encuentran ya numerosos elementos novelescos propios de la novela del siglo XVIII: el viaje, el contraste entre situaciones y personajes, la presencia de dos protagonistas (siguiendo el esquema cervantino) antagónicos y complementarios, que dan mucho juego narrativo. Es cierto que Muñoz no saca todo el partido que sería deseable, pero no es menos cierto que sus dos obras, en épocas posteriores, serán entendidas como relatos de ficción, lo que puede servir para dar un indicio de su carácter narrativo. Tanto *Morir viviendo* como *Aventuras en verso*, más la segunda que la primera, son obras de costumbres o sobre costumbres, no piezas costumbristas.

El desplazamiento del interés hacia la ciudad tiene sentido cuando se comprueba que los procesos más interesantes se están dando en el ambiente urbano. Como escribió Brown, «la vida a la intemperie del pícaro es sustituida por la conversación o monólogo (en forma epistolar muchas veces) del salón y de la alcoba, la observación por el análisis, el incidente por la psicología, el hombre por la mujer» (Brown, 1953, pág. 21). Esto que expresa Brown, y que es propio de la novela de la segunda mitad del siglo, comienza a perfilarse en España en textos como los ya indicados de Antonio Muñoz y otros.

No se puede hablar de vacío novelesco en la primera mitad del siglo XVIII. Existe una línea de continuidad establecida por la ficción que se ocupa, en forma de relato breve y crítico, de la sociedad contemporánea. Es una ficción poco desarrollada, lastrada por la crítica moral, con personajes tipo o apenas esbozados. Junto a esta hay otra narrativa mucho más ejemplar en la que a menudo los personajes son alegóricos, los ambientes bucólicos y las referencias religiosas. Son relatos sin apenas movimiento que entroncan en la estética barroca del siglo XVII. Pero también hay ejemplos más cercanos a las formas novelescas, como la traducción de Castillejo de la *Nueva Cariclea*, de 1722, en la que el traductor plantea ya problemas de género y aparece por primera vez en el siglo XVIII español la denominación «novela» tal y como se entenderá después, y no como relato corto; *Ascanio, el joven aventurero* (h. 1750), narración de gran intensidad realizada por un autor anónimo que muestra poseer una gran soltura al contar la huida del último de los Estuardo de una forma vigorosa y patética (Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 42-62). Y otras obras en las que lo moral ocupa un lugar secundario en beneficio de la propia narración. Por ejemplo, en 1701, Francisco de Párraga Martel publica la *Historia de Liseno y Fenisa*, de ambiente pastoril-cortesano, pero con estructura de novela bizantina cuyo argumento se desenvuelve por una idealizada geografía española. Los relatos autobiográficos se suceden completando y clarificando la acción y el argumento. Párraga, que también se dedicó al teatro, maneja con gran desenvoltura el esquema de la novela bizantina, lo que le permite conseguir efectos sorpresa de gran interés.

Nos encontramos ante obras de entretenimiento, que se publican al mismo tiempo que los pronósticos, o que las obras moralizantes. De 1709 son los *Varios prodigios de amor en once novelas ejemplares* de Isidoro de Robles, y de 1727 el *Divertimento del ocio y novela de las novelas*. Junto a ellas, relatos novelescos de viajes o novelas de viajes propiamente, traducidas todas ellas. Ya se aludió a la *Nueva Cariclea*. De 1738, aunque estaba traducida desde 1732, es la *Nueva Ciropedia* de Ramsay, que tradujo Francisco Savila.

Poco a poco, sin desterrar lo moralizante y ejemplar, la literatura de entretenimiento se fue imponiendo. En este proceso tuvieron un importante papel las reediciones de novelas españolas del siglo XVII. Este fenómeno de las reediciones sirvió para que no se rompiera absolutamente la línea de continuidad en la narrativa española. Las novelas cortas del siglo XVII español eran muy leídas por el público, lo mismo que algunas de las novelas largas, pero los teóricos y preceptistas literarios despreciaban la novela por considerarla un género bastardo. De este modo, ningún escritor que quisiera ocupar un lugar en el Parnaso podía dedicarse a practicar un género denostado y vilipendiado como era el novelesco. Si, por el contrario, lo que quería era ganar algo de dinero con la literatura, se dedicaba al teatro. De esta manera, con observaciones como la de Mayans en la *Vida de Cervantes* (1737), que despreciaba las novelas picarescas por inmorales, y que consideraba el *Quijote* como una manifestación de la historia, parte de la Retórica, no era posible que se escribiera mucha novela.

Ahora bien, sí se leían esas obras despreciadas por los preceptistas. Por el catálogo que Pedro José Alonso y Padilla (Rodríguez-Moñino, 1966, págs. 30-36), impresor y librero de Madrid, además librero de cámara de su majestad, añadió

al final de la reedición en 1738 de los *Fantasmas de un susto* de Juan Martínez de Moya podemos tener una idea de lo que se leía, del siglo XVII, por entonces. Este catálogo de Alonso y Padilla, que figuraba ya en obras de años anteriores, «es el más añadido». En él hay obras de carácter práctico y utilitario: sobre matemáticas, historia, genealogía, arquitectura, empresas políticas y morales, de secretarios y estilos de cartas, para escribanos, notarios, agentes de negocios, ortografía, retóricas, elocuencias castellanas, diccionarios de los asuntos más variados, pero también «novelas, cuentos, historias y casos trágicos, caballerías, tragicomedias y todo lo que a esta clase de diversión toca» (catálogo, pág. 314), además de entremeses y comedias.

La oferta de Padilla en lo referente a narrativa es toda ella de novelas españolas del siglo XVII, aunque hay también traducciones bizantinas y obras misceláneas. El catálogo relaciona novelas de Céspedes y Meneses, María de Zayas, Cervantes, López de Úbeda, Vicente Espinel, *Novelas varias* de Juan Bautista Cintio, fábulas de la Antigüedad, el *Estebanillo González*, novelas pastoriles como *La Galatea* de Cervantes, *El diablo cojuelo*, *verdades soñadas* y *novelas de la otra vida*, etc.

Alonso y Padilla vende una literatura útil y otra de consumo, que él mismo define como literatura de entretenimiento. La necesidad de que la novela sea entretenida será puesta de manifiesto por algunos preceptistas que se sirvieron para ello de la llamada Unidad de Interés, pero ya antes este editor avisado agrupa bajo el epígrafe de literatura de entretenimiento toda esa narrativa olvidada de los preceptistas, que sin embargo era buscada por el público. Reedita novelas cortas del XVII pero también picarescas, por ejemplo, la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, que ofrece bajo la forma de «relaciones», no en su totalidad, adelantándose ya a las formas breves del periódico, más apropiadas para el hombre que tiene poco tiempo libre, pero utilizando, al mismo tiempo, una forma popular muy conocida y aceptada entre el público mayoritario, como era la tradicional «relación» en pliego de cordel. Mucha de la novela de la primera mitad del siglo XVIII (pero también de la segunda) discurrirá por este cauce del pliego del cordel, ya que con gran frecuencia se venderán novelas en compendio, principalmente novelas antiguas. Aunque, andando el siglo, entre 1789 y 1790, se creará una colección de novelas en compendio (Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 223-226; Marco, 1977; Poirier, 1979) que ofrecerá tanto novelas antiguas españolas como traducciones de obras extranjeras resumidas. La única obra que se publicó entera en esta colección fue el *Lazarillo*, dada su brevedad.

Alonso y Padilla, con su catálogo, es un ejemplo de impresor que reedita novelas del XVII, pero hay muchos otros que se dedicaron a esta labor, poniendo así de relieve que, en cierto modo, hay bastante continuidad en los gustos entre los años finales del siglo XVII y las décadas primeras del XVIII. Pero hablar de continuidad puede ser engañoso y dar la sensación de que nada había cambiado. Sin embargo, no era así. Se reeditan, en efecto, novelas del XVII, pero de algunos autores concretos, y sólo algunas obras, no otras. El proceso es similar al que sucede en el teatro por aquellos años. Se representan obras de Lope, Calderón, Tirso, Moreto y otros, pero no en la proporción que hoy nos parecería lógica, ni con las preferencias que hoy supondríamos. Se reestrenan las comedias de tea-

tro, las de figurón, y a casi todas ellas se las somete a un proceso de revisión y readaptación.

Con las novelas sucede algo parecido. Se las compendia, se las extracta, se publica más la novela corta que la larga, y se lee más a autores hoy considerados de segunda fila que a los de primera. Esta manipulación y este gusto por cierta novela del XVII —por ejemplo, apenas hay reediciones de novelas pastoriles— muestran que, en efecto, hay una continuidad en los gustos, pero una continuidad que adapta la tradición al momento presente y que se sirve de ella para explicar ese presente o simplemente para entretener.

Los escritores que intentan hacer novelas en esa primera mitad del siglo se sirven de los modelos antiguos, aunque no del *Quijote*, y en los fracasos que generalmente resultan ser sus obras puede darse cuenta el crítico de que estaban intentando hallar una salida nueva a la novela que leían.

La reedición de novelas tiene una función distinta según se haga en una u otra mitad del siglo. De manera general, en la primera son una especie de hilo de unión con la tradición, una forma de mantener vivo un tipo de escritura, un género; en la segunda mitad, o a partir de los años sesenta-setenta, cuando la producción original es mayor (y también la labor de los traductores), la reedición de novelas del Siglo de Oro, además de la siempre razón editorial, tiene una función distinta. Esas novelas forman ya parte de la historia literaria, del pasado literario español, aunque no hayan pasado a las historias de la literatura, salvo a la de Juan Andrés.

Las novelas que más se reeditan son las cortas de autores como Céspedes y Meneses, María de Zayas, Montalbán, Lozano, etc. Si atendemos a autores concretos para ver qué escritores y qué obras son reeditadas, veremos más claro el peculiar sentido de la continuidad de la cultura española y, en este caso, de la novela.

Cervantes vio reeditado su *Quijote* 37 veces a lo largo de la centuria, menos que en Francia e Inglaterra; sus *Novelas ejemplares* vieron la estampa 9, 10 si incluimos la edición de 1803; 8 veces se reimprimió el *Persiles y Sigismunda* y 3 *La Galatea* (Aguilar Piñal, 1983; Rodríguez Cepeda, 1988a y b). Las novelas cortas reeditadas de otros autores superan la cantidad de veces que se publicó el *Quijote* de Cervantes. Para Juan Ignacio Ferreras este hecho es significativo del mayor impacto que entre el público tuvo la narrativa breve frente a «las grandes obras», cuya «relectura influye y educa quizás, a los especialistas, pero la masiva relectura de obras menores denuncia, cuando menos, gustos y modas muy extendidos entre todas las clases sociales» (Ferreras, 1987, pág. 81). El análisis de Ferreras, acertado en el plano de la teoría, no enfoca adecuadamente la realidad al no considerar la cantidad de veces que el *Quijote*, resumido, se publicó en pliegos de cordel (Caro Baroja, 1990, cap. XV) y al identificar novela larga con «buena novela» o «gran obra», pues tan importante o indiferente puede ser una larga novela como una corta. Por otra parte, su precisión parte de datos no del todo ciertos, ya que sólo computa treinta reediciones del *Quijote* —hemos visto treinta y siete— y «cuarenta y cinco o más reediciones de novelas cortas».

Poco antes, no se explica (y esto influye en el cómputo) que el *Lazarillo* se editara «sólo una vez y no de manera independiente» (Ferreras, *op. cit.*, pág. 19).

La realidad, según la *Bibliografía* de José Simón Díaz, es que entre 1722 y 1800 se reeditó diez veces (tomo XII, págs. 693-694). Otra cosa es que no hallara eco el *Lazarillo* entre los teóricos. Ya he aludido a la opinión de Mayans en su *Vida de Cervantes* (1737): «el último género de perniciosas novelas es el que, con pretexto de cautelar de la vida pícara, la enseña» (párr. 21). La novela picaresca no tenía prestigio entre los preceptistas literarios.

Así pues, los datos de que se sirve Ferreras no son del todo fidedignos pero sí tiene, a mi parecer, bastante razón en la interpretación que hace de ellos. El público prefería la novela corta, en un proceso semejante al que disminuía el tamaño y el volumen del libro, que podía llevarse en el bolsillo o en la faltriquera. En el prólogo del *Diario cómico de Madrid* de 1785 se puede encontrar un dato de cómo se verificaba ese proceso: «extrañarán muchos la mutación del tamaño en este segundo cuaderno; pero la causa de haberse determinado ponerlo en octavo ha sido el haber reclamado el año anterior varias personas de gusto lo incómodo que es en un papel curioso (y más de esta clase) el tamaño en cuarto, tanto para el bolsillo como para enviarlo por correo».

Pero no sólo se publicaron novelas cortas del siglo XVII, también se reeditaron las más famosas novelas picarescas de aquel mismo siglo. El *Buscón* de Quevedo seis veces; *Guzmán de Alfarache* al menos otras seis veces; *Marcos de Obregón*, dos, si incluimos la edición de 1804 en Madrid; *El donado hablador*, dos también, incluyendo una de ese mismo año 1804; *La pícara Justina* una vez y ninguna *La Lozana andaluza* (al menos no hemos encontrado rastro de ella en el siglo).

Como puede verse, a pesar de que la novela estaba censurada por la preceptiva, público y editores la consideran digna de leerse y objeto de mercado, llegando a reeditarse, solas o en colecciones, como ya se ha visto. La semejanza, otra vez, con lo sucedido con las obras teatrales de autores del Siglo de Oro es bastante, pues en algunos casos sus comedias se editaron sueltas y otras en colecciones. La novela tenía, por tanto, público lector, y podía ser considerada como un negocio por los impresores, incluida la novela española del siglo XVII. Hasta Mayans, que despreciaba la novela picaresca por considerarla la forma más peligrosa, prologa en 1735 *La pícara Justina*.

Cervantes, además de las reediciones que se han señalado, tuvo un papel fundamental en la novelística española del XVIII. Por una parte, distintos escritores se dedicaron a continuar o a imitar su *Quijote* (Aguilar Piñal, 1982; Barrero Pérez, 1986), destacando sobre todo autores como Donato de Arenzana (bajo el seudónimo de Cristóbal Anzarena), autor de una *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero Don Quijote de la Mancha* (1767), que tiene a su vez evidentes relaciones con la forma de narrar empleada por Isla en *Fray Gerundio*, aunque Arenzana resulta ser mejor novelista que el jesuita; las *Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo Don Quijote* (1786) de Jacinto Delgado; la *Historia del más famoso escudero Sancho Panza* (1798) de Pedro Gatell; el *Quijote de la Cantabria* (1792-1793 y 1800) de Bernardo Alonso Ribero y Larrea. Estas son las más importantes, aunque hay muchos otros relatos difíciles de clasificar en algún género. El *Quijote* sirvió para criticar todos los aspectos de la realidad, de modo que es muy frecuente encontrar bajo el nombre del hidalgo de La Mancha

textos que son ensayos sobre costumbres, sobre moral o incluso sobre aspectos estrictamente literarios.

Por otra parte, Cervantes y su obra fueron objeto a lo largo del siglo de un continuado estudio, desde que Mayans publicó en 1737 su *Vida de Cervantes*. A este estudio hay que añadir los trabajos de Nasarre, Martín Sarmiento, Trigueros, Campmany, Vicente de los Ríos, Clemencín, Fernández de Navarrete, Pelli-cer y otros que contribuyeron tanto al conocimiento de la vida de Cervantes, como de su obra (Baquero Escudero, 1988; Gaos, 1987; Lopez, 1988; Mayans, 1737). Cervantes sirvió para que la novela se desarrollara, pero también para que ese género y aquellos españoles que lo practicaban llegaran a ocupar un lugar en las historias literarias (Álvarez Barrientos, 1987-1988). Cervantes dignificó al escritor y un tipo de literatura, tradicionalmente desdeñada por los preceptistas, al ocupar un relevante puesto en las historias literarias.

La presencia de la picaresca a lo largo del XVIII es, en cuanto a ediciones e influencia sobre los novelistas, menor que la de Cervantes. Es frecuente percibir en diferentes novelas episodios, rasgos, conductas, anécdotas que pueden recordar el mundo de la picaresca, pero estos elementos ocupan un lugar secundario en las narraciones, consecuencia de la carnavalización y de la presencia de elementos del folclore en la narrativa de la época (Zavala, 1987, págs. 81-98). De forma general, la novela picaresca desaparece en el siglo XVIII, aunque sea posible encontrar algún texto, como la *Vida del noticioso Jorge Sargo* de José Viera y Clavijo, que se escribió entre 1744 y 1748 y permaneció inédita hasta hace pocos años. Pero en este caso, como en las reediciones, el modelo picaresco sufre algunas alteraciones en un intento de actualizar el modelo al tiempo en que se escribe. La vida de *Jorge Sargo*, que se conserva incompleta, refleja estas alteraciones de forma muy clara al haber sido escrita en distintos momentos de la vida del autor. Del primero, joven aún —catorce años— y con la intención de imitar el *Guzmán de Alfarache*, al segundo, más maduro, el lector percibe de qué manera Viera intenta localizar su personaje en el tiempo presente, haciéndolo salir del ambiente literario en que lo había situado inicialmente.

Pero el caso de Viera es seguramente uno de los pocos que se pueden encontrar en la producción de la época. Lo picaresco se encuentra más en cierto espíritu de libertad narrativa y en la forma en que los novelistas utilizan el recurso del viaje, que si lo retoman de las novelas bizantinas, también lo recuperan de la tradición picaresca.

Uno de los que mejor asimila la tradición novelesca española es Fernando Gutiérrez de Vegas, autor de *Los enredos de un lugar*, publicada entre 1778 y 1781 en tres tomos. Gutiérrez de Vegas, del que sólo se sabe que era abogado de los Reales Consejos, funde en sus tres gruesos volúmenes la tradición narrativa ejemplificada en Cervantes, cuyos recursos irónicos y de distribución de la materia novelesca utiliza, y lo picaresco en el sentido antes apuntado —algunos episodios, algunos personajes—, marcado por una fuerte presencia de lo carnavalesco, con la intencionalidad moral (de la forma antes señalada, análisis de conductas y modales) y crítica. Vegas satiriza el mundo de las leyes, pero su obra no se queda ahí. Lo que intenta es lo que intenta la novela moderna, como se ha visto en el apartado anterior: quiere dar «alguna luz para conocer al hombre». Con Gutiérrez de Vegas nos encontramos ante un escritor que domina los recur-

sos de la narración, pero que además describe de una forma plástica y visual, que funde lo cómico con lo dramático, que sabe hacer que los personajes tengan profundidad y realismo, al tiempo que nos ofrece una visión dialéctica de la realidad.

Esa expresión crítica de la actualidad se hace situando la acción en un entorno real, un pueblo de la Alcarria, pero entroncando con la tradición española de autores como Quevedo, al que se alude alguna vez, Cervantes y otros. Gutiérrez de Vegas sabe rentabilizar los recursos narrativos que otros antes que él han utilizado: las fuentes históricas, los manuscritos hallados en archivos o en lugares perdidos, la distribución de la materia literaria según los patrones señalados por Cervantes y después utilizados por Isla, entre otros, etc.

El autor es plenamente consciente de la obra que está llevando a cabo, y así lo demuestra en distintos lugares de la narración, tanto como en los prólogos que antepone a cada volumen. En ellos habla de los requisitos del novelista, de los de la novela, del lenguaje que se debe emplear, de cómo deben ser los personajes, «de la diversidad de caracteres» que debe guardar el novelista, etc. Abogados y jueces atacaron *Los enredos de un lugar* al verse satirizados, pero nadie hizo una mala crítica de esta novela, que obtuvo una segunda edición en 1800.

Vemos, pues, que, aunque con dificultades, hay una línea de continuidad a lo largo del siglo que establece conexiones con el pasado novelesco español y que busca además soluciones nuevas, partiendo de esa herencia. Lo cual, a juzgar por el tratamiento que recibía la novela de parte de los preceptistas, era ya en sí mismo heroico.

11.1.3. La novela en el contexto neoclásico

Luzán en su *Poética* (1737) nunca se refiere a la novela e incluso al tratar sobre la imitación rechaza la de carácter particular, señalando que en asuntos de moral y costumbres —precisamente los que ocupaban a la novela— debía ser obligatoriamente utilizada la imitación universal (libro I, cap. 9).

Al desentenderse de la novela, Luzán seguía lo señalado por Boileau en su *Dialogue des héros du roman* (1665) y en su *Poética* (1674), que, como literatura de entretenimiento, no consideraba a las novelas dignas de ocupar el tiempo de los preceptistas. Boileau, sin embargo, cambió de opinión en su *Carta a Perrault*, pero la idea que perduró entre los críticos fue la expresada en la *Poética*. Luzán se ocupó algo más de novela, concretamente de la francesa, en las *Memorias Literarias de París*, de 1751 (véase al respecto Carnero, 1990c; Lafarga, 1988).

Sin embargo, a pesar de que esta era la actitud de partida respecto a la novela, otros teóricos, ya en el mismo siglo XVII, se habían ocupado de ella. El obispo Huet es el más famoso gracias a su *Traité sur les origines des romans*. Huet establece una de las características que tendrán años después los escritos sobre novela: rara vez serán teóricos, siendo preferentemente de carácter histórico. Este hecho se debe, en parte, a que no existía una normativa teórica que regulara la escritura de las novelas, y así, cuando los críticos o los eruditos se ocupan de ella, más bien hacen su historia, aunque no desdeñen dar ciertas reglas de tipo general. El P. Isla había observado ya esta ausencia de «reglas fijas, ciertas y universales»

que concurría en la novela, y de ello se valía para obrar con libertad a la hora de componer su *Fray Gerundio*, y de opinar sobre las relaciones épica-novela e historia-novela (lib. III, cap. 1, párr. 2).

La preceptiva neoclásica, Luzán o Díez González, por ejemplo, no se refieren a ella. Sólo algunos teóricos, como Munárriz, Sánchez Barbero, Marchena o Hermosilla, unas veces en tratados propios, otras en traducciones, se ocupan de teorizar sobre la novela, siempre al hilo que narra su historia.

Desde luego, escritores clasicistas como Iriarte, Meléndez, Olavide o Jovellanos ven la utilidad de la novela, pero es una utilidad didáctica, que rara vez se ve acompañada de valoración literaria. Por ello, estos autores, cuando se refieran a la novela, no la entenderán como obra literaria y de entretenimiento, sino como instrumento educativo de indudable valor, puesto que las novelas eran leídas multitudinariamente por los jóvenes, a pesar de censuras y protestas. Sin embargo, como escribía Francisco de Tójar en el prólogo a *La filósofa por amor* (1799), pocos leían novelas por la enseñanza o por la moral: «¿Quién es el que lee los romances por la moral? La diversión dura dos horas, y un momento después van los tales libros a esperar en un rincón el polvo que debe sepultarlos» (tomo I, pág. 6). Pero no debemos olvidar que la novela inicia su desarrollo en un marco clasicista y que los principios de dicha teoría llegaron a casi todas las manifestaciones artísticas del momento. En el teatro, incluso en el menos clasicista, es posible hallar elementos, alusiones, rastros de esta poética, acomodados al género que se practica. En la novela esto también sucede, aunque de forma dispar, como en el teatro.

La preceptiva clasicista supone un fuerte componente didáctico en la literatura, y la novela se hizo eco de este supuesto, al menos teóricamente, en los prólogos, porque de manera generalizada esa finalidad didáctica se acaba diluyendo en la narración. La novela se vio afectada por el ambiente clasicista en que se desarrollaba, pero no de un modo que llegara a influir a los escritores en su modo de componer. Por un lado, la mayoría de los novelistas se dedicaban también al teatro «no neoclásico» o al periodismo (que no era necesariamente ilustrado), y no tenía por qué incidir dicha preceptiva en sus comedias de un modo y de otro en sus novelas, aunque fueran géneros distintos, y, por otro, el elemento didáctico-moralizante provenía ya de la propia tradición de la literatura española. No se debe olvidar tampoco el papel de la censura, que esgrimía el argumento de la moralidad y del didacticismo de modo muy férreo.

Pero la novela no podía ser clasicista —aunque haya obras que se encuentren muy cerca de sus presupuestos— porque es en ella donde mejor se percibe aquella otra línea teórica que favorecía la imitación particular, propia de la novela del siglo XVIII. La filosofía sensista, con su experimentalismo, daba a la novela unas posibilidades que, junto a la estética sentimental, la llevaban más allá de los límites de imitación establecidos por la preceptiva clasicista.

Los problemas que tienen los teóricos para situar la novela en la estética clasicista y los que tienen algunos de los historiadores de la literatura para valorarla ponen de manifiesto que era un género distinto, que no cabía en los márgenes del clasicismo.

El primero que teorizó sobre ella fue Gregorio Mayans en la *Vida de Cervantes*, publicada en 1737, y después en su *Retórica*, de 1757. Mayans parte de consi-

deraciones retóricas, no estéticas ni históricas, y de este modo sitúa la novela o la «historia fingida» dentro del cuadro de la Retórica, intentando amoldar la realidad literaria a los preceptos antiguos, que no consideraban la expresión novelesca, sino la épica. Mayans comprende que las novelas no son poemas épicos, y las agrupa bajo el nombre de «narraciones fingidas» dentro de la Historia. Otras formas novelescas, como la picaresca o las novelas de caballería, son despreciables por ser obras de entretenimiento que afeminan el ánimo (Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 365-390; 1991c; Pérez Magallón, 1987; Mayans, 1737, párr. 20).

Las ideas de Mayans cambian de 1737 a 1757, utilizando la palabra *novela* en sentidos distintos en uno y otro escrito. En la *Vida de Cervantes* considera que toda fábula es ficción y que toda ficción es narración, ya de cosas que no sucedieron, pero que son posibles, ya de cosas que no sucedieron y que tampoco son posibles. Esta idea, en realidad, identifica fábula no con novela sino con toda la literatura, de modo que la ficción, que es narración, puede manifestarse de diferentes modos: parábola, comedia, apólogo, etc. En el párrafo 154 de la *Vida de Cervantes* escribe: «En lo que toca a las *novelas*, dichas así especialmente, su ficción se compone o de partes meramente posibles, como casi todas las que hay escritas, o de sucesos verdaderos, pero que no tuvieron el enlace y consecuencia que dice el autor, porque si no sería historia o relación verdadera». Pero si esto parece una definición que aísla el género novela, nos encontramos unos párrafos después con algo que descabala tal suposición: «Si la *novela* propone una idea de la vida civil con su artificioso enredo e ingeniosa solución, es *comedia*. Y por tales tengo yo casi todas las novelas de Cervantes» (párr. 159). «Si la vida que representa la *novela* es pastoril, se llamará *égloga*», pudiendo llamarse además, según el modo de representar, sátira, entremés, etc.

De esta forma, novela en Mayans no tiene el sentido de un género aislado, asemejándose más bien a lo que en la *Retórica* llama fábula o ficción, cuyas manifestaciones son la égloga, el entremés, la comedia, el apólogo. «Narración fingida» o «historia fingida» serían los términos más cercanos para nombrar la novela, pero son denominaciones que se encuadran dentro de la Retórica, como partes de la Historia. Munárriz y Hermosilla seguirán este esquema, aunque con más libertad que Mayans y considerando la novela como una forma de la poesía.

La novela no tiene lugar en la preceptiva clasicista, su estética no la explica. Es precisamente en los momentos en que el sistema neoclásico comienza a resquebrajarse —a finales de siglo— cuando empieza a haber lugar para la novela entre los teóricos.

Hasta José Luis Munárriz, que tradujo en 1798 las *Lecciones sobre Retórica y Bellas Letras*, no encontramos reflexiones de preceptistas sobre el género novelesco¹. José Luis Munárriz realizó su traducción de esta obra de Hugo Blair

¹ Sí es posible encontrarlos en otros textos, siempre de modo ocasional. Por ejemplo en 1774, en *El testamento político del filósofo Marcelo*, o en 1775 (aunque se escribiera en 1745) en las *Memorias para la historia de la poesía y de poetas españoles* de Martín Sarmiento; en las *Memorias de París* de Luzán (1751) o en la *Década epistolar* (1781) del duque de Almodóvar. También es frecuente encontrar reflexiones en los prólogos de las novelas y en las historias literarias, pero no en textos de preceptiva. Véase Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 68-73, 102-111; Barjau Condomines, 1983; Carnero, 1990c.

completándola en sus aspectos deficientes. Así, el traductor añadió noticias sobre literatura española, del mismo modo que García de Arrieta, por las mismas fechas, añadía un capítulo sobre la novela al traducir el tratado de Batteux.

Munárriz traza una historia de la novela, a la que llama «historia fingida», estableciendo tres épocas: la de los primeros *romances*, obras que desvirtúan la moral embelleciéndola: por ejemplo, los libros de caballería. «El segundo estado del romance», integrado por novelas como *Astrea*, *El gran Ciro* o *Clelia*, de contenidos semejantes a las anteriores pero sin magos ni elementos fantásticos y con más peso de lo amoroso, integraría la segunda época; y finalmente la «novela familiar», que representa las cosas «como se ofrecen en la vida». El autor que más destaca en este tipo de novela es H. Fielding, «cuyos caracteres están dibujados con alma y naturalidad, y señalados con los toques de un pincel atrevido; todas sus historias tienen, por fin, la humanidad y la bondad del corazón».

El traductor-adaptador de las *Lecciones* hace una defensa de la novela, en tanto que instrumento literario que sirve para conocer la realidad, variada en sí misma. Munárriz se aleja de la preceptiva neoclásica siguiendo los pasos de Blair.

Pocos años después, en 1805, Francisco Sánchez Barbero publicaba sus *Principios de Retórica y Poética*, obra original, a diferencia de la de Munárriz. Como éste, coloca su capítulo sobre «romances y novelas» bajo el auspicio de la Retórica, junto a la historia verdadera. Sánchez Barbero no es, sin embargo, del todo original, pues sigue a menudo el texto de Blair al hacer la historia de la novela; pero, a diferencia de otros preceptistas, sí da algunas reglas a las que deberían ajustarse los novelistas. Son consejos sin la intencionalidad normativa que encontraremos después en Hermosilla, pero que sí son el primer intento de reglamentar el género desde la teoría.

El referente teatral está presente en Sánchez Barbero a la hora de dar sus consejos. Pide verosimilitud, cuidado en el uso de la fantasía, pero también interés, intriga nueva, imaginación y calor en el autor para contagiar a sus lectores de emoción y suspense, de modo que no decaiga su atención. Sánchez Barbero aconseja a los novelistas que mantengan al lector pendiente del desenlace final, como hacía Lope en sus comedias. Quiere mundos conocidos, expresión realista de la realidad, que los personajes hablen y se conduzcan según su educación y su condición.

Al pedir variedad de episodios y de caracteres está señalando también la necesidad de mostrar la evolución de esos mismos caracteres, de manera que se aleja de la preceptiva clasicista, que pedía explícitamente el mantenimiento de un mismo decorado y unos personajes que no evolucionaran a lo largo de la acción. Las tensiones entre los principios de la teoría clasicista y los principios que afloran en estos preceptistas conocedores de las teorías de Diderot y Mercier fueron forjando una apertura teórica que se percibe tanto al tratar de novela como al hacerlo sobre teatro.

El tomo noveno de los *Principios filosóficos de la literatura* de Agustín García de Arrieta apareció en 1805; en él desarrolla sus ideas sobre la novela. Arrieta traduce y completa la obra de Batteux, que había aparecido en 1750. Para ello se sirve de la *Encyclopédie* (Urzainqui, 1989) y del mismo Blair, en cuya traducción

participó. Su valoración de la novela apenas es literaria, poniendo más énfasis en la utilidad y el didacticismo. Por esta razón no desprecia el género, sino a aquellos que no saben sacar buen partido de él: «la novela y la comedia podrían ser tan útiles, como ahora son nocivas por punto general», ya que no ofrecen los modelos de conducta adecuados.

La definición que da de novela, sin embargo, revela una amplitud en la consideración del género que no suele ser habitual. «La novela, historia ficticia o romancesca es una narración fingida de diversas aventuras maravillosas, amorosas, jocosas, agradables, patéticas, cómicas y aun trágicas [...] escritas en prosa, con arte, para la diversión e instrucción de los lectores». Esta definición, que en ningún momento relaciona la novela con la épica —cosa que no hizo ningún preceptista, salvo para negar su relación—, explica en cierto modo la valoración que Arrieta hizo del *Quijote*.

Varios escritores, entre ellos Isla en el *Fray Gerundio* y Lampillas en su *Ensayo apologético*, habían negado cualquier relación de la novela cervantina con la épica. Sin embargo, en 1780 Vicente de los Ríos publicaba su *Análisis del Quijote* intentando demostrar que la novela de Cervantes era un poema épico. García de Arrieta, con bastante ironía, se desentiende del libro de Ríos², poniéndose del lado de los que pensaban en sentido contrario. El traductor Arrieta pide también variedad a la novela, y de este principio se sirve para valorar el *Quijote*, novela en la que encuentra variedad de situaciones, de personajes y de circunstancias. Para él es una novela moderna, porque Cervantes encerró a los hombres «dentro de sí mismos para mejorarlos, pintando al natural sus ridiculeces», al contrario de lo que habría hecho Homero, que fue sacar «a los hombres de su esfera para engrandecerlos».

Si Cervantes y su *Quijote* hacen acto de presencia en estos tratados literarios, no suelen aparecer otras novelas españolas, ni del XVII ni posteriores. El *Lazarillo*, que como se ha visto alcanzó diez ediciones, nunca es citado en ellos, ni tampoco las novelas picarescas. Algo parecido sucede en las historias literarias, aunque en ellas, sobre todo en la de Juan Andrés, sí es posible encontrar alusión a otras novelas. Por ejemplo, el jesuita se extiende mucho en hablar de *Fray Gerundio*, pero no de otras obras. Esta ausencia de análisis de novelas modernas o antiguas desprestigiadas por la tradición literaria, quizá sea una señal de la situación que se vivía entre los teóricos que, conociendo la práctica de la novela, se atrevían a incluirla en sus tratados, aunque sin entrar a calibrar el valor de la producción, salvo en aquellas obras que, por razones extraliterarias (*Fray Gerundio*) o por ser una de las cumbres de la literatura (el *Quijote*), podían encontrar lugar en el ámbito de la preceptiva.

Otro caso es el de José Marchena, a cuya independencia crítica en el plano literario debemos excelentes páginas sobre la novela española. Aunque se publi-

² García de Arrieta escribe: «No me empeñaré, como este sabio benemérito académico, en hacer un paralelo entre el *Quijote*, la *Ilíada* y la *Eneida*, fundado por los principios de la épica [...] Una obra tan original en su línea, y de un objetivo tan diverso de aquéllas, ni tiene un término exacto de comparación, ni debe ser comparada con ninguna; y si lo fuese, perdería mucho de su mérito. El mayor que tiene Cervantes en su composición es no haber imitado modelo alguno [...] La naturaleza fue su único modelo».

caron en 1820 sus *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*, el año antes había escrito el *Discurso preliminar*, en el que traza una historia política de la literatura española. Marchena coloca también la novela junto a la Historia, pero lo hace para mostrar sus diferencias. El autor ha comprendido que la novela es un género en sí mismo, autónomo, cuya dificultad mayor resulta precisamente de la necesaria variedad que debe tener en sí misma y de la independencia creativa que supone «apropiarse de un carácter» y levantar una obra sin apoyos teóricos. Marchena es el primero en hablar del «novelista», categoría que antes no existía (otra cosa es que a veces la palabra se usara para designar a los periodistas), y seguramente el primero también que desprecia las novelas pastoriles por aburridas. Para él sólo existen dos tipos de novelas, «unas, cuyo principal objeto es pintar el origen y progresos de una pasión, y otras que, contando parte de la vida del héroe ideal, o bien toda entera, enlazan con ella los sucesos de la vida humana, desenvolviendo el carácter del sujeto que retratan» (1820, pág. 161).

Marchena está aludiendo al carácter sentimental de la novela finisecular tanto como al hecho de que el género se apoyó en la biografía para consolidar sus estructuras y recursos narrativos. El nuevo género que era la novela se sirvió también del teatro, relación a la que se refieren todos los tratadistas. Marchena observa que, en efecto, «los medios de excitar vivamente los afectos del lector, la compasión, el terror, el odio [...], los mismos son en estos escritos que en los dramas» (*Ibíd.*, pág. 161), pero si la novela no tiene que ceñirse a las tres Unidades, como sí debe hacer la comedia, de lo que no debe olvidarse es de la «Unidad de interés». José Marchena, igual que Sánchez Barbero, se hace eco en realidad de observaciones que ya se conocían bajo la pluma de hombres de teatro como Valladares, que en el prólogo a *La Leandra* había señalado esta necesidad.

De nuevo la novela se escapa de los presupuestos establecidos por la preceptiva neoclásica, que favorecía una imitación de carácter preferentemente universal, para adentrarse en la imitación particular de la realidad, que acercaba a los autores a una expresión literaria de tono realista. Las novelas, según las reflexiones de Marchena, deben imitar la realidad, y en este sentido han de ser políticas, al reproducir las injusticias sociales de la misma forma que debía hacerlo, en este caso, la historia verdadera. Tantas veces, reflexiona, «muere aherrojado en prisiones o degollado en un patíbulo el héroe virtuoso, y acatado de los pueblos sube el perverso al trono. Pues tal es tan repetidas veces el deplorable desenlace de la historia verdadera, ¿por qué no la imitará en esta parte la novela?» (*Ibíd.*, pág. 163). Marchena hace ver a sus lectores que el novelista tiene un compromiso moral de fidelidad en la reproducción de la realidad, de un modo semejante al que pudiera tener el historiador, aunque sus tareas fuesen distintas. En este plano de un compromiso ético, ambos tipos de escritores están al mismo nivel, pero al ser el novelista un creador, tiene algo que no puede compartir con el historiador: lo que éste no puede hacer —«pintar al vivo los remordimientos, los sustos, las amarguras que roen y acibaran los inicuos pechos» (*Ibíd.*)—, es precisamente el privilegio del novelista, el recurso diferenciador que debe utilizar para ser fiel a su compromiso moral. Marchena no habla nunca de *romances*, sí de novelas (aunque cuando otros teóricos usan los dos términos, a menudo lo hacen sin denotar diferencias importantes), y continuamente de «novelistas», a los que parece dotar de un estatuto distinto al de los demás escritores.

Quizá sea Marchena, en esta época, el autor que se destaca más decididamente en el intento de otorgar a la novela un lugar propio, independiente de la Historia y la épica, autónomo. Por eso son significativas las páginas que dedica a estudiar el *Quijote*, separándolo de la épica y derrumbando de paso los argumentos de Vicente de los Ríos, ya que la novela de Cervantes «tira» del resto de la producción que constituye el género novelesco. Marchena rebate las opiniones de Ríos y cuantos pensaban como él, utilizando los presupuestos de la preceptiva neoclásica. Si en la novela son necesarias variedad y diversidad, hace falta que la obra sea episódica. Los episodios permiten que haya historias secundarias, y tanto lo episódico como las acciones secundarias son principios contrarios a las Unidades de Acción, Tiempo y Lugar, necesarias en la épica y en la preceptiva clasicista. Si el *Quijote* y cuantas obras siguen su estela no respetan esas normas, ¿por qué seguir llamándolas poemas épicos? «La Unidad de Acción, una de las primeras leyes de la epopeya, se opone diametralmente» al plan de las nuevas obras (*Ibíd.*, pág. 179).

Pero las diferencias entre un género y otro no terminan aquí. Como ya había observado Isla en el *Prólogo con morrión* de su *Fray Gerundio*, los personajes tampoco tienen nada que ver. Los de las novelas modernas no son los héroes nobles, ni tienen los mismos sistemas de valores que los protagonistas de los poemas épicos. La argumentación de Marchena, semejante a la de Isla, se puede complementar con un escrito de Cándido M.^a Trigueros, de 1760, en que compara el *Quijote* con el *Telénaco* sirviéndose del concepto de imitación (Aguilar Piñal, 1959-1960; Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 190-199). Trigueros llega a las mismas conclusiones que antes había expuesto Isla, y que después rubricaron Arrieta y Marchena.

Todos los teóricos que hemos visto hasta ahora marcan diferencias entre el sistema clasicista y la novela. Algunos mantienen relaciones más dependientes con él que otros, pero en todos los casos se puede percibir la tensión que conlleva el intento de explicar desde los criterios neoclásicos un género nuevo que no se ajusta a ninguno de los principios constitutivos del ordenamiento estético clasicista, si salvamos el componente didáctico propio de casi toda la literatura de la época. Con José Gómez Hermosilla nos vamos a encontrar ante un caso distinto. Este preceptista quiere dotar a la novela de reglas que, si en muchos momentos son normas generales de sentido común y que, como en otras ocasiones, muestran sus deudas con el teatro, en algún momento son un intento de dar reglas específicas desde criterios clasicistas a un género que ya aparece absolutamente diferenciado de los demás, aunque Hermosilla lo coloque bajo la Retórica, dentro de la Historia. El mismo autor, consciente de lo inadecuado de dicha clasificación, señala que las novelas son composiciones rigurosamente poéticas; y de consiguiente es tan difícil sobresalir en este género de obras como en cualquier otro de los que se llaman de imaginación.

Resumidos, éstos son los principios que, según Hermosilla, debe reunir toda novela. En primer lugar, ha de ser moral y respetuosa de las buenas costumbres; en segundo, debe interesar al lector por su variedad de situaciones y caracteres; en tercero, la novela debe ser verosímil, no debe resolver su trama por medios improbables, pero sí puede el novelista sorprender al lec-

tor con lo inesperado de los lances y la enredosa complicación de la fábula. Complicación que nunca debe ser hacinamiento inverosímil de aventuras, como en el *Persiles y Sigismunda*. La cuarta regla es un complemento de la segunda, en ella se pide que los caracteres sean distintos unos de otros, que estén contrastados y bien sostenidos. Aquí Hermosilla, siguiendo la línea iniciada por Arrieta y continuada por Marchena, defiende la necesidad de que la novela sea variada y sus personajes distintos. El autor comprende que este rasgo es necesario en cualquier composición que «tiene algo de dramática», pero es «mucho más importante y necesario en la novela». En ésta es menester pintarlos más *individualmente* y señalar bien los perfiles.

La quinta regla requiere del autor enorme sensibilidad para conmover al lector. Hermosilla aduce una casuística de posibles situaciones ante las que puede encontrarse un novelista, lo que le lleva a exigirles gran conocimiento del corazón humano y gran capacidad para ponerse en el lugar de los demás. Estas condiciones le parecen muy necesarias porque las novelas, más que la comedia o la épica, se encaminan más derechamente al corazón.

Hermosilla termina su reglamentación señalando que todos los episodios deben confluir a un desenlace concreto y que, en beneficio de la verosimilitud, los personajes deben hablar y comportarse según sus circunstancias. Las normas de Hermosilla intentan regularizar la novela desde planteamientos clasicistas no estrictos que se basan en la experiencia teatral. En gran medida, las normas y los requisitos que juzga necesarios son una aplicación a la novela de elementos que han demostrado ya su utilidad en el teatro. Pero donde mejor muestra Hermosilla esta dependencia teatral es al reflexionar sobre el tipo de personajes que deben ocupar al novelista: personajes de la clase media de la sociedad en situaciones extraordinarias e interesantes.

Las precisiones de Diderot en los *Entretiens sur «Le fils naturel»*, adaptadas a la novela en su *Elogio de Richardson* (1762), parecen encontrar eco en Hermosilla, quien considera que el nuevo género novelesco debe «imitar la vida y las costumbres de los hombres» de esta clase media naciente.

En cuanto hemos visto escrito sobre novela por los preceptistas, encontramos una tensión entre los principios neoclásicos, que van siendo barridos, y los nuevos principios teóricos que son el soporte de manifestaciones como el drama burgués. La relación teatro-novela que existía en los primeros teóricos, incluso en figuras como Fielding, ha dado paso a otra forma de vinculación que es consecuencia de haberse entendido la literatura como expresión de la realidad y de sus cambios sociales. Por esta razón hallamos cierta identidad de principios en géneros distintos, porque su función viene a ser la misma.

La novela se desarrolla en un contexto neoclásico, aunque pronto recibe los nuevos preceptos teóricos, más liberalizadores de la práctica literaria, y se debate entre el rigor de los primeros —algunos de ellos, como el del didacticismo, esgrimidos por la censura—, los intentos de flexibilizarlos y la mayor libertad de los segundos. Esto en los autores con más conciencia de la preceptiva literaria. Porque si atendemos a la mayoría de los novelistas y traductores, observamos que presentan textos cuyos principios no son literarios sino de orden práctico —para pasar la censura— y que su intención es ofrecer al lector un objeto literario que le sirva para conocer al hombre.

11.1.4. La recepción en España de la novela europea

La novela europea entra en España mediante traducciones del francés, principalmente. Novelas originales en francés o inglés son pocas las que llegan, en parte por la acción de la censura, en parte porque no eran muchos los que podían comprar libros extranjeros y leerlos (Defourneaux, 1973). La cantidad de escritores que se dedicaban a traducir cualquier tipo de literatura dio pie a críticas por parte de aquellos que despreciaban su labor y a que varias voces se elevaran pidiendo la creación de una Academia de Traductores en 1785 (AHN, *Estado*, 3022; Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 200-215). A pesar de las críticas que se hacían a estos traductores, que, frecuentemente, tenían una deficiente preparación en materia de lenguas, su labor fue decisiva, tanto para el conocimiento de nuevas formas narrativas como para la consolidación de la novela entre nosotros. Juan Sempere y Guarinos, en las adiciones a su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, es consciente de esto y comenta que, sin un artículo dedicado a los traductores, «no puede formarse un conocimiento exacto de nuestra literatura» (1785-1789, VI, pág. 229). Sempere comprende que los traductores de lenguas vulgares (por contraposición a los que se ocupan de las lenguas clásicas) han afeado la lengua, pero la «han enriquecido de ideas y aun en cuanto al estilo han contribuido a purgar éste de ciertos defectos» como la afectación, la hipérbole o las metáforas. Las apreciaciones generales de Sempere le cuadran absolutamente a la novela, pero en este caso se da además otro hecho, y es que, con mucha frecuencia, como en el teatro, los traductores adaptaron los originales que ponían en español.

Iris Zavala (1987, págs. 24-41) ha estudiado de qué forma la censura impidió en unos casos, retrasó en otros, la entrada en España de ciertos modelos narrativos europeos que eran innovaciones importantes tanto en los asuntos tratados como en las estructuras. La censura evita la entrada de novelas eróticas y pornográficas, de todo aquello que, de manera general, pudiera entenderse como lascivo, obsceno o contra el sistema social. Pero también la Inquisición puso en el *Índice* las obras de Voltaire y de Rousseau junto a las de otros filósofos y novelistas. Sin embargo, aunque la Inquisición las censurara, se tenía un conocimiento de estas obras, antes de ser prohibidas por el Santo Oficio y después. Huellas de la lectura de Rousseau y de otros narradores franceses se encuentran en los escritores españoles de las últimas décadas del siglo y después.

De esta forma, las innovaciones novelescas europeas, si no estaban muy difundidas, o si no estaban editadas, sí eran conocidas por aquellos que se dedicaban a la escritura. Por ejemplo, aunque *Robinson Crusoe* no se publicó en español hasta 1835, había sido traducido hacia 1745 por un «sacerdote desocupado», y si su traducción no pasó la censura, sí fue conocida por distintos escritores, incluso después por el famoso García Malo. Desde luego, la labor de la censura y de la Inquisición dificultó el conocimiento de estos nuevos textos y el desarrollo en España del género novelesco, que tuvo que luchar contra instituciones censoras y contra prohibiciones como la de 1799 (Domergue, 1985). Pero a pesar de ello la novela se desenvolvió y, precisamente por la existencia de la censura, generó unas estrategias narrativas que dieron paso a las nuevas ideas cuya difusión

estaba prohibida. Si estas novelas no eran tan explícitas como las francesas, por ejemplo, no eran menos efectivas. En *El Eusebio* de Montengón, en *La Serafina* de Mor de Fuentes, en *La filósofa por amor* o en el *Zimeo* de Tójar, en *Oderay* en versión de Zavala y Zamora y en otras novelas puede encontrar el lector escenas eróticas, mensajes críticos de las estructuras sociales, propuestas innovadoras y revulsivas que, considerando el cuidado de los censores, le sorprenderán. El hecho mismo de ser a menudo leída la novela en grupos o tertulias convertía el texto en una excusa para la discusión y el debate de aquellas propuestas tímida o taimadamente presentadas.

Otro asunto es el de la traducción de aquellas obras que habían abierto nuevos caminos a la narrativa. En España tardaron mucho en aparecer, y siempre adaptadas a las costumbres españolas (como se hacía con las comedias) o autocensuradas por el traductor, quien, en el prólogo, solía comunicar a sus lectores que había cortado determinadas escenas porque no se adecuaban a las costumbres españolas, porque suponían cierto desdoro de la religión o porque el adaptador las consideraba un lastre literario. De modo general, los traductores españoles llevan a cabo su labor *libremente*, pero en ello no están solos: era una actitud corriente entre los escritores de la época. El abate Prevost, por ejemplo, también vertió libremente la *Clarissa*. Ignacio Ordejón tradujo *Tom Jones* siguiendo el ejemplo de M. de la Place (su traductor al francés), que suprimió ciertos discursos preliminares sobre cualquier punto de literatura y de moral, siempre instructivos y agradables, pero que no hacían mucho al caso, con lo que deja la novela con todas sus gracias y más acomodada al gusto nuestro. Con esta idea de Ordejón tenemos un ejemplo que entiende la novela como la narración de historias y relaciones fingidas sobre la vida humana, dejando a un lado aquellas reflexiones teóricas que no vengán al hilo de la narración. En 1796 nos encontramos con un sentimiento muy desarrollado que entiende la novela como simple narración. Años después, cuando Leandro Moratín escriba su prólogo a *Fray Gerundio*, señalará que se han hecho algunas supresiones, que la benefician y que en nada faltan a su intencionalidad: las supresiones afectaban a aquellos episodios discursivos que cortaban la acción (Álvarez Barrientos, 1991a; 1991b, págs. 83-102).

Ignacio García Malo se expresaba en semejantes términos dos años antes, al decir que su versión de *Pamela Andrews* (Madrid, Espinosa, 1794, 4 vols.) estaba «corregida y adaptada a nuestras costumbres». Ha reformado o suprimido «sin que por esto falte nada a la acción principal o al fondo de la historia». Estas manipulaciones eran corrientes en las traducciones de teatro como en las de novela. Incluso los traductores consideraban que era parte de su trabajo llevar adelante estos cambios.

Naturalmente, la acción del traductor sobre la obra suponía que el lector no conociera la obra en su forma original, a pesar de que algunos intentaran mantener cierta fidelidad, pero esto no parecía preocupar a la mayoría de los literatos. Caso distinto era la traducción de autores clásicos, con los que estas libertades no se permitían.

La novela traducida en España que consigue pasar la censura sin ningún problema es aquella que tiene contenidos didácticos muy claros. Cabría decirlo al revés para acercarse mejor a la realidad de algunos casos: se publican sin proble-

mas aquellos escritos didácticos que recurren a la forma novelesca. Las obras de Mme. de Genlis, que además habían conseguido la admiración y el reconocimiento de la prensa europea, tienen aquí también una excelente acogida (Demerson, P., 1976, págs. 66-68), destinándose su lectura a los jóvenes, pero también a los padres de familia que deben educar a sus hijos en una sociedad que no es ya como la de antes. Ahora existen muchos más peligros acechando a los jóvenes. Este tipo de narrativa se entiende a veces más como un tratado didáctico que como una novela y por ello, al traducirla, se quita todo aquello que pueda distraer de la intención educativa. Fernando Gillemán, académico correspondiente de la historia, realiza esta labor de despojo cuando traduce las *Veladas de la quinta*, de Mme. de Genlis. Esta actitud, que se encuentra más radicalizada en Tomás de Iriarte cuando traduce *El nuevo Robinson* de Campe, llega a aquellos que quieren escribir una obra original. De este modo Ignacio García Malo, cuando prologa su *Voz de la Naturaleza* (1787-1803, 7 vols.), hace hincapié en su objetivo educador y en que, por tanto, evita todo aquello que pueda resultar literario en cuestiones de erudición y estilo —su modelo es Mme. de Genlis—. Sin embargo, esta actitud crea un tipo de narración con unos elementos clave que se repiten y con una intencionalidad que le proporciona un estilo muy concreto. Se busca la efectividad, la rapidez en la narración, el máximo significado con los mínimos significantes, considerando además que, a menudo, se utiliza el formato de la novela corta para divulgar estos contenidos didácticos.

El modelo de Mme. de Genlis, incluso antes de ser traducida aquí, había tenido imitadores. Las *Veladas de la quinta o novelas sumamente útiles*, que la autora destina a las madres de familia, apareció en España en 1788. Su traductor, el ya citado Fernando Gillemán, obtuvo un éxito enorme con esta obra, que alcanzó al menos dos ediciones más. Después, Rodríguez de Arellano, Valladares de Sotomayor y otros se servirán del recurso de una familia que se retira a una quinta o a una casa en el campo para llevar adelante la educación de sus hijos. Este tipo de narración privilegia lo moral sobre el entretenimiento. Se sirve de éste para conseguir una enseñanza. La actitud de Genlis y de cuantos escribían como ella queda resumida en otro párrafo de su prólogo. El novelista es para ella una variedad del moralista antiguo, que se sirve ahora de un instrumento nuevo más adecuado a los tiempos que corren para comunicar su moral. Esta forma de entender la novela, ciertamente extendida en el siglo XVIII, es más bien una continuación, actualizada, de antiguas formas narrativas y valores morales, no una manifestación de las nuevas formas de narrar, aunque a menudo se sirvan de los mismos términos —con significados distintos—. El *Telémaco*, las novelas de Richardson, el *Quijote* y el *Spectator* se leerán y se sabrán de memoria, escribe, porque estas obras son agradables e influyen poderosamente sobre las costumbres. «Estos son los libros verdaderamente útiles. Los demás moralistas [...] aburren.»

Las *Veladas de la quinta* conocieron una estupenda acogida entre el público y la crítica, pero el ambiente estaba preparado ya por otra obra suya, *Adela y Teodoro, o cartas sobre la educación*, que había publicado en 1786 Bernardo M.^a de Calzada. Calzada fue uno de los escritores que más novelas tradujo, permitiéndose generalmente modificar y opinar sobre la novela traducida. Fue además un hombre con bastante sentido crítico y con una informa-

ción muy al día sobre la producción literaria europea. A él se deben, además, traducciones de textos filosóficos y de otras novelas como *El viajador sensible* o *Don Quijote con faldas* (1798) de Charlotte Lennox Ramsay, obra de la que tiene una peculiar opinión, pues es consciente de su originalidad: una de las primeras sátiras (si no la primera) que utiliza como vehículo satírico el mismo género que critica. Ramsay se burla de las novelas del siglo XVII y de principios del XVIII que dan ejemplos inimitables de moral, lo que lleva a que la protagonista, al leer esos casos inalcanzables, sufra un cambio semejante al de Don Quijote y viva en un mundo literario, el de esas novelas.

Adela y Teodoro es una obra didáctica en forma epistolar. Es un buen ejemplo de cómo un escritor, Mme. de Genlis, se sirve de nuevos modelos para continuar con esquemas de valores antiguos que se intenta actualizar. Al igualar la autora en el prólogo de las *Veladas de la quinta* el *Telémaco* con el *Quijote* y las novelas de Richardson, además de con el periódico *Spectator*, nos da una clave para conocer cuáles eran los nuevos géneros literarios de la época, pero además nos explica cuál es su idea de la novela, pues identifica obras opuestas como son el *Telémaco* y el *Quijote*. Aparte de que la función educativa de las novelas de la condesa de Genlis es la misma que la del *Telémaco* de Fénelon. El abate Juan Andrés, en su *Origen... de toda la literatura*, calibró esta relación y calificó *Adela y Teodoro* como hizo con el *Telémaco*: «perfecto tratado de educación de particulares y de príncipes». Desde este punto de vista, el ex jesuita valora la novela, pero, con su perspicacia habitual, explica que la educación, la moral y la instrucción no sirven por sí solas para escribir una novela: hace falta interés, sentimiento. De cuando en cuando siente fastidio y recorre las páginas «en busca de algún interés». Seguramente, lo mismo que le ocurría a Juan Andrés sucedía a otros lectores, a muchos de esos que buscaban narración y acción.

Marmontel fue un autor que encontró gran aceptación entre el público español. Ya desde la temprana traducción de Nipho en el *Novelero de los estrados* (1764), donde publicó varias de sus más famosas novelas cortas, estos relatos que mostraban los cambios sufridos en la sociedad urbana se leyeron con agrado. Marmontel, con una evidente intención crítica de algunos aspectos de la modernidad, ofrecía un modelo narrativo nuevo, como no dejó de observar el atento Nipho, a los narradores españoles. Debemos al periodista que lo diera a conocer en España relativamente pronto, aunque los españoles no se sirvieran de él hasta más tarde. Sus novelas morales fueron traducidas de nuevo entre 1787 y 1788, en una versión que motivó una polémica sobre su fidelidad al original. Más importancia tiene la traducción de Vicente M.^a Santiváñez, que se reduce a la novela *La buena madre* (1787). Su interés se deriva del prólogo que Santiváñez antepuso a la novela, en el que hace una historia crítica de la novela europea y española, valorando asimismo la utilidad y modernidad del género (Sánchez García, 1987). En 1813, aún traduciría los *Cuentos morales* Pedro Estala.

El caballero Florian fue otro de los escritores con más éxito en España. Sus novelas, como las de Marmontel, tienen un ingrediente crítico social, pero no del mismo signo que las novelas de Genlis. Las obras de estos autores están a la cabeza de un tipo de narración cuya moral debe entenderse como el ejercicio crítico de las relaciones sociales y de las costumbres, no como el panegírico del pa-

sado. Florian divulgó un tipo de modelo ideal de felicidad, que compartía algo de lo propuesto por Genlis, en el sentido de que esa vida feliz sólo podía alcanzarse en el campo. Sin embargo, como he dicho, los contenidos morales eran muy distintos.

La obra de Florian tenía bastante vinculación con el mundo español. No sólo había continuado la *Galatea* de Cervantes, sino que además escribió obras que se centraban en asuntos y personajes españoles, como su *Gonzalo de Córdoba* (1794), traducida por Juan López de Peñalver.

Nipho tradujo *La buena madre*, *La mala madre*, *La escrupulosa*, *Las dos desgraciadas felices* y *O todo o nada* (Álvarez Barrientos, 1991c, págs. 111-117).

Esta narrativa ofrece propuestas ideológicas que producen cierto estupor, al conocer la acción de la censura y de la Inquisición. A menudo da la sensación de que los traductores se sirven de las obras ajenas para dar a conocer aquello que, si lo presentaran como propio, no pasaría el cedazo censor.

Este tipo de narrativa se traduce sin demasiados problemas, incluso recibe el apoyo de los órganos de poder, ya que los traductores no olvidan señalar en sus prólogos la utilidad moral y educativa de la novela que presentan. Pintar el vicio no se hace para incitar al lector, sino para alejarle de él, pero, al decir de los censores, eran las escenas que mejor detallaban los novelista y las que más efecto producían en el lector.

Pero no pueden pasar tan fácilmente la censura aquellas novelas que transmiten la nueva filosofía y contenidos más libertarios. Ese libertinaje erudito que estudió Iris Zavala para el final del siglo XVII y el nacimiento del XVIII, continúa desenvolviéndose aunque con más dificultad. Los autores, franceses en su mayoría, que encarnan estas nuevas teorías no se publican: Choderlos de Laclos, Restif de la Bretonne y otros reciben el anatema de la censura, pero sus obras debieron circular por España más de lo que podamos pensar, a juzgar por las continuas referencias a ellos por parte de los censores e inquisidores (González Palencia, 1934). *Les liaisons dangereuses* se prohibieron en 1791. El inquisidor comprende que la novela, además de lasciva, ataca las bases de la sociedad al proponer un sistema moral nuevo basado en el derecho natural (Defourneaux, 1973, pág. 141). Pero lo que Choderlos de Laclos presentaba de manera tan evidente, otros, mediante circunloquios y estrategias que difuminaban la intensidad pero no la efectividad el mensaje, lo proponían también. Un buen ejemplo es *Gulliver*, aparecido en 1793, o la versión de *Oderay* de Zavala y Zamora (1804).

Las novelas de Prévost, Graffigny, Sade o Diderot se conocieron muy tarde en España. *Les bijoux indiscrets* se prohibió en 1761 (en Francia lo había sido en 1746); *Jacques le fataliste*, en 1806. La *Histoire de M. Cleveland*, que obtuvo un enorme éxito en Francia, se prohibió en 1756, como más tarde sucedería con *Manon Lescaut*. Las obras de Restif de la Bretonne tuvieron todas el mismo destino, siendo prohibidas en diferentes años: 1797, 1805, 1806. Como señala Iris Zavala, de quien vienen estos datos (1987, págs. 34-35), Prévost se publicó por primera vez en España en 1800, y Restif en 1834. Laclos en 1822, pero en París.

Sin embargo, las *Cartas de una peruana* de Mme. de Graffigny fueron publicadas en 1792, traducidas «con correcciones, notas y añadidos» por doña María Romero Masegosa y Cancelada. La novela europea penetró también en España

mediante las colecciones de novelas que se publican desde los años ochenta. Las más importantes fueron la *Colección universal de novelas y cuentos* (1789-1790), la *Colección de novelas extranjeras de las más exquisitas y raras* (Inglaterra, Francia, Portugal y otras partes), dirigidas a la instrucción de la juventud en la buena moral y conocimiento del corazón humano (1795), el *Ramillete o Aguinaldos de Apolo, colección de novelas, cuentos, fábulas y pasajes escogidos de literatura, tomados de los mejores autores modernos franceses, alemanes e ingleses* (1798 y 1801), la *Biblioteca entretenida de las damas, o colección de novelas y cuentos morales y ejemplares, traducidos del francés e inglés para honesto y útil recreo* (1798), la *Biblioteca selecta de las damas* (1805-1807) y la *Biblioteca universal de novelas, historias y cuentos* (1816-1819).

La situación de la novela cambió al llegar al trono Carlos IV. El desarrollo que había conocido la novela durante los años del reinado de Carlos III, no siempre fácil, se vio frenado y dificultado por el cambio de monarca, que supuso una vuelta atrás en muchos de los procesos «liberalizadores» iniciados con anterioridad. El temor a la Revolución Francesa, el cordón sanitario, así como otras medidas «higiénicas» hacían aún más difícil el desarrollo de un género que se había hecho portavoz de las aspiraciones del hombre nuevo y que contaba además con una cantidad de público mayor. Este hecho, junto a la cada vez mayor producción de novelas, originales y traducidas, que se proponían a la censura, hizo que se prohibiera su publicación el 27 de mayo de 1799 (AHN, *Consejos*, 5563/52). «Un acierto el más grande ha sido la prohibición que ha hecho el gobierno de publicar novelas», escribirá el 4 de junio de 1803 uno de los redactores del *Regañón General*.

Este redactor resume bien la situación de la novela en la época. El género es portador de todo lo que es contrario a la norma y corrompe a los lectores, que atienden más a lo peligroso y pecaminoso que a los ejemplos de moral. La estrategia de los novelistas, que para filtrar nuevos contenidos dejaban clara en el prólogo su supuesta intencionalidad moral, daba buenos resultados.

La prohibición de novelas no terminó con la entrada en España de nuevos textos traducidos, ni con la escritura de obras originales, pero sí dificultó su desarrollo como género, además de propiciar en ocasiones formas narrativas que hicieron parecer inocuas propuestas que no siempre lo eran. La presión de la censura, así como el conocimiento de las innovaciones novelescas europeas, hizo que algunos términos, como el de *moral*, sufrieran desplazamientos semánticos, contribuyendo esto a que los censores dejaran pasar novelas con contenidos peligrosos, en cuyos prólogos se hacían profesiones de fe, explicitando que se quería combatir el vicio y ensalzar la virtud. El sentido moral de tales conceptos no siempre era el apoyado por la norma, y de esta forma otros sentidos, a menudo contrarios a lo establecido, se abrían paso gracias a la novela.

Esta realidad está ya muy lejos de los presupuestos que autores como Jovellanos u Olavide mantuvieron para defender la novela. El valor educativo, en tanto que medio de difusión de nuevos contenidos, seguía estando presente en la novela, y por tanto ésta era moral; pero su utilidad didáctica, en tanto que instrumento para afianzar un orden básico que se quería ya establecido por los órganos de poder, tiende a desaparecer de la novela española

dieciochesca, gracias al conocimiento de la nueva filosofía y de los nuevos textos novelescos, que llegaban con dificultad. Los que tuvieron más aceptación por parte del público, y también aquellos que los censores dejaron pasar (sin conocer la dimensión de sus propuestas), fueron aquellos que, sin separarse de la tradición, presentaron elementos de modernización social e ideológica. En muchas novelas se presentaban los nuevos conflictos combinando tradición y modernidad. Estas obras, que son algunas de las citadas más arriba, tenían enorme efectividad entre el público, porque, poniendo de relieve lo injusto de la situación tradicional (por ejemplo, las relaciones de vasallaje o el peso de la estructura social ahogando al individuo en *La filósofa por amor*), ofrecían soluciones modernas desde dentro de esa misma tradición, con la que no se rompía.

11.2

Diego de Torres Villarroel

11.2.1. Diversidad de una figura controvertida

Seguramente no hay en la primera mitad de nuestro siglo XVIII un talento literario tan original, complejo y vitalísimo como el del salmantino Diego de Torres Villarroel; ninguno, tampoco, que tan reiteradamente haya sido víctima de interpretaciones superficiales y valoraciones injustas. Son múltiples los factores que en este caso han sumado su acción distorsionante para producir el desenfoque crítico. De ellos, el más general y de mayor alcance es la frecuente utilización de coordenadas históricas excesivamente simplificadoras, incapaces de reflejar la compleja fluidez, generadora de ambigüedades y contradicciones, con que se produce el tránsito de la mentalidad barroca a la ilustrada. Otros afectan específicamente a Torres, y derivan en gran parte de la vitalidad desbordante que marcó episódicamente su biografía, pero condicionó para siempre su imagen. Imagen que él mismo se encargó de alimentar con el tinte picaresco de algunos pasajes de su autobiografía: las travesuras estudiantiles, la fuga juvenil a Portugal, donde su camaleónica capacidad de supervivencia le hace transmutarse sucesivamente en ermitaño, curandero, maestro de danza, soldado, desertor, torero... Meras anécdotas, incluso de dudosa veracidad, pero que a menudo han pesado más que la propia obra literaria en la caracterización del autor, a la que, por añadidura, contribuyeron más sus populares *almanaques* que las obras mayores. A partir de 1718, el éxito del *Gran Piscator de Salamanca* abrió un camino de imposible retorno. Torres ya no pudo abandonar el cultivo de un género contraproducente para su prestigio intelectual, pero insustituible como fuente de celebridad, de bienestar económico y de la independencia que el dinero puede comprar. El precio que pagó por ello fue la suplantación de su compleja personalidad auténtica por la máscara folclórica del Piscator, de la que nunca pudo ni tal

vez quiso desprenderse por completo, aunque se esfuerce por asomar tras ella, entre desplantes y burlas, su verdadero rostro.

Así, con las adherencias folclóricas de su figura y con lo más circunstancial y dudoso de su anecdótico biográfico se forjó la imagen de un Torres pícaro, ignorante, retrógrado, jaleador irresponsable de las supersticiones populares, encarnación del oscurantismo que las mentes avanzadas de su tiempo ya estaban combatiendo: justo la contrafigura reaccionaria de su coetáneo Feijoo. Contra esta imagen, que le sobreviviría para penetrar en nuestro siglo, luchó Torres inútilmente durante toda su vida.

Pero, como antes se apuntó, la fuente principal de incomprensiones es la falta de una perspectiva exacta para juzgar a nuestros escritores de la primera mitad del siglo XVIII. Estrictamente les son ajenas las coordenadas habitualmente utilizadas por la crítica, de forma que no pueden ser valorados adecuadamente ni desde los presupuestos de la Ilustración, de tan tardío y precario arraigo en España, ni desde la imprecisa óptica de la mentalidad y cultura barrocas. En un caso son tildados de rezagados y retardatarios, reacios a incorporarse al «espíritu de su época»; en el otro, de meros continuistas, cuando no de epigonales y decadentes. En ambos, están siendo juzgados desde fuera de sí mismos y despojados de su propio tiempo.

El complejo de decadencia y la ausencia cierta de creadores brillantes han relegado a la más densa penumbra de nuestra historia literaria la transición entre los siglos XVII y XVIII, un período al que aún no se le ha reconocido personalidad propia o entidad historiográfica definida. Pero no ocurre lo mismo en el ámbito de otras disciplinas, donde esos años literariamente oscuros adquieren visible personalidad. Así, el estudio de la penetración en España de la ciencia y el pensamiento modernos ha permitido delimitar y definir un período de marcado carácter transicional, que enlaza ambos siglos (1680-1725), en el que estalla la crisis del sistema de valores heredados y se aportan las bases precisas para el futuro desarrollo de la Ilustración, iniciándose el tránsito desde el dogmatismo escolástico contrarreformista, que subordina la ciencia a la teología, a un pensamiento racional y laico y a una ciencia sometida al criterio de la experiencia.

Los *novatores* irrumpen en el panorama filosófico y científico español, en el que dejan su huella renovadora hombres como Juan Cabriada, Muñoz Peralta, Corachán, Mateo Zapata, Martí, Tomás Vicente Tosca... Las obras de este último (*Compendio matemático*, 1707-1715, y *Compendium Philosophicum*, 1721) ejercieron sobre Torres un magisterio decisivo. El salmantino, en su obra *El ermitaño y Torres* (1726, refundida en 1738), señala al novador valenciano como el maestro que lo rescató del aristotelismo:

La primera filosofía que aprendí [...] fue la que exponen los peripatéticos, y después de haberme llenado el cerebro de precisiones, ideas y formalidades, me hallé tan en ayunas de la naturaleza como cuando salí a ver esta gran máquina del mundo. Conque, persuadido de mi ignorancia, me dediqué al estudio de esos libros que compuso el P. Tosca, y empecé allí a ilustrarme y a sentirme distinto en el modo de aprender las cosas (1752, VI, pág. 20).

Diego de Torres entronca con las actitudes y problemas de los *novatores*³. No debe desorientarnos la fecha de su muerte (1770), muy alejada de los años en que se forjan el pensamiento, conocimientos científicos y estética literaria que sus obras reflejan. Suele olvidarse que es en 1718 cuando Torres se vincula por vez primera como docente a la Universidad de Salamanca y, sobre todo, que es en la década siguiente cuando deja escrita la mayor parte de sus obras importantes, en las que llaman poderosamente la atención algunos rasgos que procede destacar aquí. En primer lugar, el interés de Torres por la ciencia, independientemente del valor absoluto de sus conocimientos científicos; interés que alimenta la mayor parte de su producción (casi todas las obras mayores más una multitud de opúsculos) y lo convierte en ejemplar insólito de nuestra historia literaria. En segundo lugar, la dimensión divulgadora, popularizante, que tuvo esa actividad suya, que conecta precozmente con uno de los rasgos principales de la conciencia progresista ilustrada: la preocupación por una educación útil, eficaz para la felicidad individual y colectiva, desde la convicción de que la ignorancia es la máxima responsable de las desigualdades entre los hombres.

Debe añadirse que Torres tuvo un buen conocimiento de las ideas y aportaciones de los *novatores*, y que comparte ampliamente sus actitudes y mentalidad: batalla permanente contra laseudociencia escolástica, constante afirmación del empirismo, separación de teología y ciencia, lo que no excluye la armonía entre ambas y el temeroso respeto a la ortodoxia católica. El eclecticismo, al que comprensiblemente se acogieron tantos espíritus inquietos de la época, sostiene también el pensamiento profundo de Torres, en el que cuerpo y alma se armonizan humanamente, hombre y universo se enlazan en cósmica armonía, y todo lo creado se armoniza trascendentemente con Dios⁴. El salmantino vivió este proyecto de plenitud vital poniendo claramente el acento en el ámbito de lo terrenal.

³ Véase Pérez López, 1989b, págs. 18-29. Como se apuntó, es casi habitual en la crítica literaria la aceptación de la ignorancia científica de Torres. No son despectivas, en cambio, las referencias a él de algunos historiadores de la ciencia. L. S. Granjel le reconoce «la profundidad de sus conocimientos acerca de las diferentes doctrinas médicas que en aquella época eran motivo de constantes polémicas» (1952a, pág. 17). Véase también Horacio Capel, 1980, y la opinión de Navarro Brotons sobre cuestiones astronómicas (1983, pág. 364).

⁴ La cosmovisión organicista de Torres se apoya en la clásica concepción analógica de hombre y universo. Concepción que va decantándose desde las primeras fuentes de la filosofía helénica y que, cristianizada, arraiga profundamente en el Renacimiento español, y se prolonga en el Barroco y en el XVIII (véase F. Rico, 1970, reed. en Alianza Editorial, 1986; sobre la profunda penetración de estas ideas en el XVIII, véase H. Capel, 1980). Es la solución que Torres encuentra a un grave conflicto de su época: el choque de religión y ciencia. La presencia en su obra de la astrología (aunque, tras las primeras polémicas, cada vez más débilmente) y del componente moral son coherentes con tal cosmovisión. No parece correcta la conclusión de que nos encontramos ante un rasgo barroco o contrarreformista. Torres personaliza esa concepción dotándola de un contenido científico predominante, que además sintoniza en gran parte con la nueva mentalidad. En él no se dan ni la confusión ni la disociación radical que caracterizan el Barroco español. Lo científico y lo moral no se confunden (suplantando la metafísica a la ciencia), ni cuerpo y alma se escinden en conflictiva contraposición, sino que se complementan armónicamente.

Rescatar a Torres del infierno de los reaccionarios o de los ignorantes no implica incurrir en el anacronismo opuesto de adjudicarle la mentalidad, la ciencia o la estética que definen la Ilustración, entonces aún por llegar. Ciertas son, y comprensibles, las múltiples limitaciones de sus conocimientos científicos, derivadas tanto de las propias insuficiencias personales como de los severos condicionamientos de unas circunstancias hostiles. El indudable orgullo del salmantino no ofuscó su clarividente autoironía: «Soy un estudiantón entre arbolario y astrólogo, con una ciencia mulata, ni bien prieta ni bien blanca; licenciado de apuesta, entre si sabe o no sabe.»

Lúcida inseguridad la de Torres, en medio de un profundo proceso de transformación. Fue el suyo un tiempo histórico generador de batallas, dudas y contradicciones, inevitables cuando dos culturas se enfrentan, pero conviven, y un sistema de valores dominador se resquebraja, sin ser sustituido aún por nuevas certidumbres. Lo cual es también aplicable al campo creativo. El sistema de formas literarias procedente del siglo XVII era el único al alcance de Torres, que dejará en él su huella original y renovadora sin llegar, obviamente, a desprenderse de él por completo.

11.2.2. Trayectoria biográfica y literaria

La biografía de Torres es la historia de una lucha por el triunfo social, a contracorriente de un sistema de valores que lo obstaculizaba. El humilde hijo de libreros y pobre estudiante manteísta encuentra en 1718 su rumbo y sus armas de combate. Comienza a publicar sus almanaques, instrumento básico de una alianza decisiva con el público, y a construirse paralelamente una personalidad intelectual socialmente respetable: 1718 es también la fecha de su primera y provisional vinculación docente a la Universidad, como profesor sustituto de la cátedra de astrología y matemáticas. Con este bagaje emprende, dos años después, la conquista de la Corte.

Su personalidad literaria madura en esta etapa madrileña (1720-1726), en la que hubo menos frivolidad de la que traslucen algunos pasajes de la *Vida*. Fre-cuenta tertulias de la nobleza en las que desde fines del XVII se debatían las novedades científicas y filosóficas; en el Hospital General reanuda y amplía sus estudios de medicina y, sobre todo, publica sus primeras obras mayores, destinadas a labrarse un prestigio intelectual que sirviera de contrapeso docto al progresivo éxito popular del *Gran Piscator*. En 1724, dos años antes de que Feijoo alumbre el primer tomo de su *Teatro Crítico*, publica *Viaje fantástico* (cuya ampliación dará lugar en 1738 a *Anatomía de todo lo visible e invisible*), donde se sirve del marco onírico para traducir a síntesis divulgadora el modelo de los *Compendia* científicos, muy sujeto aún a los saberes escolásticos, aunque no falten destellos de la nueva mentalidad. De profunda y sorprendente originalidad es *Correo del otro mundo* (1725), otro sueño en el que vierte una sugerente autorreflexión sobre su trayectoria personal y su actitud ante el pensamiento, la ciencia y la moral. De 1726 es *El ermitaño y Torres* (continuado el mismo año con *La suma medicina o piedra filosofal del ermitaño*), donde exhibe sus conocimientos de farmacopea, se distancia —mientras los divulga— de los principios alquímicos, y opina

sobre autores y libros. Algunos opúsculos de menor entidad amplían su labor divulgadora y reafirman su alianza con el público. No hay materia ajena al interés de este profesor de masas, cuyos no siempre ortodoxos saberes conviven con una inagotable capacidad de diversión y de burla.

Son años de fecundidad, pero también de dura batalla para defender la posición conquistada. La celebridad suscita por doquier envidias y recelos, y deja una estela de sinsabores. Le llueven los ataques. Se intenta prohibir la publicación de sus almanaques. El clamoroso éxito popular de éstos, sobre todo desde que se le atribuyó la predicción de la muerte de Luis I (1724), despierta la alarma y atrae la crítica de intelectuales de peso como Feijoo, el médico Martín Martínez o el P. Isla. Con ellos se vio envuelto en la más sonada de sus numerosas polémicas autodefensivas⁵. Su incontrolable independencia lo convierte en huésped molesto de la Corte, y recibe poderosas presiones para abandonarla y orientar su vida profesional por cauces más tradicionales y menos libres.

En octubre de 1726 Torres regresa a Salamanca para ganar tumultuosamente las oposiciones a la cátedra de matemáticas e iniciar unas relaciones perpetuamente tormentosas con el claustro universitario. Nuevas obras importantes se suceden de inmediato. Tal vez hay afán de venganza en el retablo crítico que de Madrid ofrece en las tres partes de *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la Corte* (1727-1728), el más famoso de sus sueños. A la misma modalidad pertenece *La barca de Aqueronte*, que ya estaba compuesta en 1731, aunque no se publique hasta 1743. La línea de divulgación culmina en 1730 con *Vida natural y católica*, compendio de su visión armonizadora de cuerpo y alma, ciencia y fe, expurgado trece años después por orden de la Inquisición. Pero mucho antes de este suceso Torres pudo ya comprobar que sus enemigos no estaban dispuestos a dejarle disfrutar de la fama y el bienestar alcanzados. De 1732 a 1734 sufre un severo e injusto destierro en Portugal, sin juicio ni posibilidad de defenderse. Recuerdo sombrío de este suceso se proyecta aún en algunos pasajes de *Los desahuciados del mundo y de la gloria* (1736-1737), que cierra el ciclo de los sueños y aun de las obras mayores, con la excepción de la *Vida*.

La orgullosa defensa de Torres consistirá en exhibir y reafirmar su entero ser: publicar sus obras y contar su vida. En 1738 emprende la tarea de recoger en varios volúmenes sus principales textos, y la culmina en 1743 con la primera entrega de la *Vida*. Pero el 25 de julio del mismo año, un edicto de la Inquisición ordenaba retirar y expurgar *Vida natural y católica*. Este temeroso tropiezo, con lo que implicaba de nueva y gravísima derrota ante sus enemigos, empujó a Torres a una larga y terrible depresión —seguida de una apoplejía— que minó su admirable vitalidad, quitó el aliento a su capacidad creativa, lo llevó al sacerdocio (1745) y cambió su vida. Con semejante reacción a la que tuvo tras el destie-

⁵ Entre los escritos aparecidos destacan, por parte de Martínez, *Juicio Final de la Astrología* (1726), y por parte de Torres, *Posdatas de Torres a Martínez* (1726) y *Entierro del Juicio Final* (1726), además de *Sacudimiento de mentecatos habidos y por haber* (1726). Puede encontrarse información sobre la copiosa bibliografía desencadenada por el enfrentamiento en Mercadier, 1981, págs. 67-69, 71-78; y, desde la perspectiva feijooniana, en Pérez Rioja, 1965, págs. 243-268, y Caso y Cerra, 1981. Véase también Martínez Mata, 1990b.

ro, edita en 1752 los catorce tomos de sus *Obras completas*; pero en adelante sólo escribirá las dos nuevas entregas de la *Vida*, algunos breves opúsculos y los imprescindibles almanaques, hasta que son definitivamente prohibidos en 1767.

Quedaba así definitivamente cerrada una obra sólo en apariencia abigarrada y heterogénea, pues le confiere profunda unidad un *yo* omnipresente dotado, aun en su complejidad, de una coherente visión del mundo y del hombre. El sucinto repaso anterior permite percibir las modalidades genéricas dominantes: la *autobiografía*, con afluentes que desde todos los demás textos confluyen en la *Vida*; los *almanaques*, género de marcados perfiles propios, pero conectado a los demás apartados por su variedad de contenido; el ciclo de los *sueños*, de suma relevancia en el conjunto por la consistencia y originalidad de las obras que lo integran; la *divulgación*, con *Vida natural* y *católica* como obra central y, en torno a ella, una multitud de opúsculos sobre variadísimas materias⁶; los *escritos polémicos*; la *poesía* y el *teatro*.

11.2.3. Los *Almanaques*

Páginas atrás quedó apuntada la grave repercusión del irrenunciable negocio del Gran Piscator sobre la imagen pública de Torres y su estimación crítica. Nadie se burló más que él de la «adivinación» astrológica, de su propia actividad, siempre justificada por razones crematísticas, y de la credulidad del lector, a quien, con cínica lucidez, hace responsable único del desaguizado: «Dios te perdone los desatinos que me has hecho escribir.» Pero nadie quiso pecararse de que el Gran Piscator de Salamanca ejerció su actividad con tan desmitificadora distancia, con tan burlesca ambigüedad, que cada uno de sus almanaques se convierte en una contrahechura humorística del género; y tampoco de lo que aquí más importa: que en sus manos ese género infraliterario quedó artísticamente dignificado de manera asombrosa por la frescura y originalidad de su inventiva, por la riqueza de formas literarias y registros estilísticos.

En la España del XVIII, y gracias precisamente al éxito de Torres y a la catterva de sus imitadores, alcanza su mayor auge este género, ampliamente difundido por Europa desde dos siglos atrás⁷. Torres renueva la estructura tradicional

⁶ Tales como medicina (*Cartilla astrológica*, 1727; *Doctor a pie*, 1731; *Médico para el bolsillo*, 1737), agricultura (*Cartilla rústica*, 1727), hidrología (*Uso y provechos de las aguas de Tamames y baños de Ledesma*, 1744; hay ed. moderna de J. F. Blanco Ledesma, 1988, y estudio de L. S. Granjel, 1952), apicultura (*Arte nuevo de aumentar colmenas*, 1747), geología (*Tratado de los temblores y otros movimientos de la tierra*, 1748), etc.; sin que falten la ascética (*Cátedra de morir*, 1726) ni el toreo (*Reglas para torear*, 1726).

⁷ El más remoto precedente español conocido es, curiosamente, otro Diego de Torres que vivió a fines del xv. El modelo inmediato de mayor éxito era el *Gran Piscator Sarrabal de Milán*, que con el nombre de este astrólogo italiano del xvii seguía editándose en Madrid. Menos difusión tenían otros como *El Gran Gotardo español*, el *Piscator andaluz*, etc.

Sobre el almanaque español no hay un estudio amplio, de conjunto, como los que existen para otras lenguas (véase Bollème, 1969; Capp, 1979). Mucho más amplios, y referidos al xviii y a Torres, son los inventarios de Aguilar Piñal, 1978, 1979. Se han ocupado de los almanaques del xviii y de Torres: Sebold, «El costumbrismo y lo novelístico en los *Pronós-*

del almanaque, creando su propio modelo. A los contenidos habituales (ya de por sí variados, pues a las efemérides, datos sobre lunaciones y eclipses y previsiones climáticas se añadían predicciones varias, informaciones curiosas, consejos médicos, máximas morales, coplas, etc.), antepone tres nuevos componentes fundamentales: una larga dedicatoria, el prólogo al lector y, sobre todo, una pieza literaria (la *Introducción al juicio del año*) que da título al almanaque. Se trata casi siempre de una ficción novelesca, aunque no falten ejemplos de estructuras teatrales.

El personaje central del relato es el propio Torres, quien, siempre itinerante por cambiantes espacios rurales y urbanos, se relaciona con una abigarrada galería de personajes: ciegos vendedores de sus almanaques, gitanas, estudiantes sones, locos, enfermos y médicos, pastores... Con ellos penetra en la narración una variadísima gama de registros estilísticos, de hablas coloquiales y jergas. Es una fauna casi siempre marginal, de perfiles esperpénticos, semejante a la que habita el mundo de los *sueños*. Con el tiempo, el expresionismo degradador tiende a mitigarse, cediendo mayor espacio a un personal naturalismo costumbrista de modernas resonancias.

Muchos otros aspectos merecerían una atención que aquí no encuentra espacio: aprovechamiento paródico de fuentes literarias; uso burlesco del repertorio tradicional de formas poéticas, cultas y populares; testimonio de los problemas de la época y las inquietudes personales; crítica social, a veces de sorprendente valentía... «Ciencia, educación, pensamiento novador, medicina, fantasía, patrañas, todo cabe en los pronósticos», ha escrito Iris Zavala (1978, pág. 207). En los de Torres cupo, además, mucha y buena literatura. En los *Almanaques* del Piscator salmantino, tradicionalmente recordados para menospreciar a su autor, duermen algunas de las páginas más atractivas y modernas de la literatura española dieciochesca; páginas que son parte de la «narrativa perdida» de la primera mitad de una centuria a la que se creyó cerrada al placer de novelar.

11.2.4. Los Sueños

La reiteración del marco onírico revela una especial compenetración del talante del escritor con este artificio literario, que da lugar en su obra a una sólida y original construcción cíclica. Torres se incorporaba así a una fecunda y remota tradición literaria, europea y española, que había culminado en Quevedo⁸. Los

íticos de Torres: Análisis y antología», en 1975; Martínez Mata, 1990e; Mercadier, 1979; Zavala, 1987, págs. 168-215; 1983, 1984. Véase también, complementariamente, Botrel, 1973, 1974; Caro Baroja, 1990, 1970 (sobre el almanaque de Torres *Las brujas del campo de Barahona*); Mariano y José L. Peset Reig, 1973.

Torres publicó dos veces en colección *Extractos de los Pronósticos*: en Salamanca, 1739 (los comprendidos entre 1725 y 1739), y en el tomo IX y parte del X de las *Obras completas* de Salamanca, 1752 (incluye los de 1725-1752). No existen por ahora ediciones modernas, fuera de la breve antología incluida por Sebold en el trabajo citado, y del almanaque para 1732, *Los ciegos de Madrid*, editado por J. M. Vallés, 1977.

⁸ Una tradición mantenida y enriquecida desde Virgilio por precedentes tan ilustres como Luciano, Dante —que sembró de infiernos y visiones alegóricas la última Edad Me-

Sueños del salmantino, sin embargo, no pueden ser despachados tópicamente como un fenómeno de mero continuismo mimético respecto al modelo quevedesco.

Nada tiene que ver con ese modelo, por de pronto, el primer sueño que escribió Torres. *Viaje fantástico* (1724), donde el artificio onírico es vehículo expresivo de contenidos científicos, es ajeno a la índole satírico-moral del modelo quevedesco, como lo es a la naturaleza alegórico-doctrinal que domina en la tradición evocada, aunque en ella se geste, obviamente, la modalidad en cuestión. No fue en Quevedo donde Torres sintió por primera vez la atracción y vislumbró las posibilidades del marco onírico, sino leyendo el *Itinerarium extaticum* del jesuita Atanasius Kircher, fuente inmediata confesada por él mismo. Torres ensaya una versión divulgadora de las enciclopedias científicas, que sea accesible a un público amplio por su dimensión reducida y su lenguaje claro y funcional. El componente narrativo aportado por el sueño tiene muy escaso desarrollo, y es mero pretexto para la exposición de las distintas materias, que son las que determinan la estructura del libro.

Por lo demás, entre uno y otro autor hay significativas diferencias. Kircher se acoge en su sueño a la tradición alegórico-religiosa, y sus variados saberes se integran en una mentalidad esencialmente barroca que subordina la ciencia a la fe y mezcla lenguaje científico y simbología metafísica y moral, demostraciones experimentales y fantasías mitológicas. Torres destruye todo alegorismo, exhibe su irrenunciable individualidad, y asoma por doquier una mueca de escéptico empirismo ante los contenidos escolásticos que acoge, como dominantes aún en todos los modelos a su alcance. De la ciencia de Torres a la de Kircher hay seguramente una distancia abismal en amplitud y solidez. Pero si atendemos a las actitudes, a la mentalidad que vida y obra revelan, aunque sea entre insuficiencias, impurezas y contradicciones, de Kircher a Torres se ha recorrido un buen trecho en el camino que conduce al hombre moderno.

Alejada del modelo quevedesco está también *Correo del otro mundo* (1725), obra sorprendente y admirable, tal vez la más original de su autor, en la que el artificio onírico se pone al servicio de una matizada y compleja confesión autobiográfica. Torres, acompañado de un amigo que le sirve de interlocutor constante, responde y comenta las cartas que un horrendo mensajero de ultratumba le ha traído, y cuyos remitentes son el astrólogo milanés Sarrabal, Hipócrates, el jurisconsulto Papiniano, Aristóteles y un anónimo «muerto místico», quienes, en mayor o menor grado, recriminan a Torres sus actividades, su pensamiento y sus críticas. No se trata ya de una incursión divulgativa por los campos de la astrología, la medicina, la justicia, la filosofía y la moral, sino de un sincero esfuerzo de

dia—, Erasmo, gran maestro del *somnium* humanístico del Renacimiento, bien representado en nuestro Alfonso de Valdés; y, naturalmente, Quevedo, ineludible punto de referencia de quienes cultivaron el género en el xvii y el xviii. En su desarrollo, esta corriente había ido acogiendo orientaciones o modalidades diversas, perceptibles en Torres: la satírico-moral, la alegórico-doctrinal, con la variante del viaje alegórico-didáctico; véase. Segre, 1986. Típicamente dieciochescos, pero más tardíos, son los viajes imaginarios relacionados con la utopía: véase Álvarez de Miranda, 1981; Guinard, 1977; Hafter, 1975. Los estudios generales sobre el tema suelen ignorar los *sueños* de Torres. Tal es el caso de Palley, 1983.

autoindagación a través de cinco facetas complementarias de la propia existencia. No faltan las incursiones retrospectivas hacia el pasado autobiográfico que explica y justifica el presente. Ni la confesión de las propias dudas y vacilaciones, que traslucen un momento histórico de conflictividad ideológica, en el que la controversia entre *novatores* e inmovilistas estaba aún en plena efervescencia.

La diversidad de planos referenciales complica la aparentemente sencilla estructura epistolar del texto, que adquiere una consistente y sugestiva entidad novelesca. Guy Mercadier (1981, págs. 201-207; 1976) ha estudiado la compleja estructura «torrescéntrica» de la obra, y la riqueza y modernidad de los artificios distanciadores de su perspectiva múltiple. El autor Torres proyecta su imagen en la del Torres-personaje, para contemplarla a su vez reflejada en múltiples instancias (el amigo interlocutor, el emisario, los cinco corresponsales, los lectores...), e intenta captarse en la confusión de desdoblamientos que él mismo ha organizado. El efecto de la obra es que «el crítico de hoy puede incluso sentirse tentado de ver esbozarse en ella los caminos que van a recorrer, del siglo XVIII al XX, los novelistas de la introspección moderna» (1981, pág. 207).

Torres se aproxima al esquema quevedesco en *Visiones y visitas*, para acogerse a él casi por completo en *La barca de Aqueronte*: medular intención satírico-moral, crítica de estamentos, profesiones y costumbres, estructura de yuxtaposición o alineación deshumanizadora de las figuras, concentrado estilo expresionista de efectos desrealizadores. Aunque no faltan, como se comprobará, rasgos profundamente originales.

Visiones y visitas (cuya primera parte se publica en 1727 y las dos restantes en 1728) tiene un obvio parentesco con *El mundo por de dentro* quevediano, junto a otras conexiones literarias habitualmente señaladas⁹. Una vez más Torres asume el papel de guía y maestro, que ahora conduce por los ambientes de la Corte al mismísimo Quevedo, en sucesivas *visitas* de similar diseño estructural: en un lugar real e identificado de la ciudad se produce el encuentro con el personaje representativo cuya grotesca descripción da paso al comentario crítico de los dos observadores. Torres demuestra ya un pleno dominio de su técnica descriptiva caricaturesca, de deformación esperpéntica, que surge a borbotones al simultáneo impulso de su agudo instinto burlesco, su intención estética y su sentido moral, aunque hay distintas opiniones sobre el predominio de uno u otro elemento.

Pero incluso en estas obras las diferencias respecto a Quevedo y la tradición anterior son notables. Torres está tan aferrado a su mundo histórico personal que destruye cualquier posibilidad de interpretación alegórica. La realidad no es una mera apariencia, soporte de significados simbólicos que remiten a una verdad ideal que la trasciende. Es el centro inmanente de todo el interés, el ámbito

⁹ Es inevitable el recuerdo de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, y sin duda es importante la relación con otros costumbristas del XVII: Liñán y Verdugo, Juan de Zabaleta, Francisco Santos. Harto discutible parece, en cambio, la relación estructural que Sebold señala con el tipo de visión mística. Entre Quevedo y Torres, según él, «la unión de sensibilidades e ideas se hace completa», y «Torres va concibiendo la forma de su obra cada vez más concretamente como símbolo de la experiencia “iluminativa” producida por la unión platónica entre su espíritu y el de Quevedo» (1966, págs. LX-LXXI).

que alberga la experiencia vital del autor, materia exclusiva de sus escritos. Ello está ligado a otro fundamental rasgo diferenciador: la constante presencia del autor como personaje en sus obras. No es un *yo* meramente funcional, una primera persona de la narración, sino el hombre Torres que se traslada a la otra orilla del sueño cargado con su biografía. El artificio del sueño, alterada su función tradicional, se carga de significados nuevos.

Finalmente, el apego de Torres a la concreta realidad histórica y social determina en sus *sueños* una valentía crítica a la que en el fondo nunca llegaron las abstracciones satírico-morales de Quevedo. Sirva de ejemplo *La barca de Aqueronte*, la obra que más de cerca sigue los modelos quevedescos (*El sueño del Juicio final* y *Las zahúrdas de Plutón*). El libro, escrito en 1731, permaneció doce años sin ser publicado, para aparecer al fin amputado, sin los capítulos referentes a la Universidad y a la nobleza. Pasajes semejantes de *Vida natural y católica* fueron expurgados tras condena inquisitorial. Prueba de lo lejos que el autor había ido en la denuncia de la desigualdad entre los hombres, el origen injusto de la nobleza y la usurpación por unos pocos de los bienes comunes; y prueba también de que sus críticas no fueron recibidas en su tiempo como inocuas abstracciones propias de la literatura moral.

El ciclo se cierra con *Los desahuciados del mundo y de la gloria*¹⁰. Si por una parte forma trilogía con *Visiones y Barca*, su contenido científico-moral la diferencia de estas obras, de marcado tono satírico, acercándola en cambio a *Vida natural y católica* (1730), de la que viene a ser complemento ejemplificador. En esta obra Torres había puesto al alcance de los lectores la ciencia y la doctrina necesarias para mantener sano el cuerpo y salvar el alma; en *Los desahuciados* les pone ante los ojos el vivo escarmiento de unos seres que sufren en su cuerpo y condenan su alma por infringir aquellos consejos. En compañía de un horrendo diablo (paradójico portavoz de la moral católica), Torres visita a los enfermos de un hospital. Cada uno de ellos es un caso clínico para dar rienda suelta a su sabiduría médica, una historia humana para ser narrada, un ejemplo para la moralización. La hipertrofia de la erudición médica, que predomina sobre los demás elementos, rompe la pretendida armonía estructural del conjunto y atenta contra sus valores específicamente literarios. Pero, desde la perspectiva de la producción global del autor, *Los desahuciados* se nos presenta como una especie de *summa* torresiana, encrucijada de formas literarias y contenidos ideológicos fundamentales, de temas y de estilos. Porque conviene recordar que en Torres no hay un estilo, sino muchos, de la prosa retórica clasicista, de compleja sintaxis de plurimembraciones simétricas, al estilo grotesco, expresionista, de raíz quevedesca, y al estilo más sencillez y funcional de sus divulgaciones científicas. Su indudable genio verbal, híbrido vitalísimo de la cultura científica y la popular, lo convierte en el gran dominador del lenguaje en su siglo.

¹⁰ La primera parte se publicó en Madrid en 1736; la segunda y tercera en Salamanca, 1737, con los títulos de *Hospital de ambos sexos. Sala de hombres*, y *Sala de mujeres*. La relación, a veces sugerida, con la obra de Jacinto Polo de Medina *Hospital de incurables y Viaje de este mundo y el otro* (1636), rudimentaria imitación del esquema quevedesco, no va más allá del título. Para un análisis detallado de esta obra, véase Pérez López, 1979.

11.2.5. La Vida

La *Vida* es, con mucha diferencia, la obra más famosa y estudiada de Torres¹¹. El estímulo primario que lo impulsó a escribirla fue luchar contra su deformada imagen pública y reivindicar su verdadero ser:

Mis almanaques, mis coplas y mis enemigos me han hecho hombre de novela, un estudiantón extravagante y un escolar entre brujo y astrólogo, con visos de diablo y perspectivas de hechicero. [...] Y, por mi desgracia y por su gusto, ando entre las gentes hecho un mamarracho, cubierto con el sayo que se les antoja y con los parches e hisopadas de sus negras noticias. Paso, entre los que me conocen y me ignoran, me abominan y me saludan, por un Guzmán de Alfarache, un Gregorio Guadaña y un Lázaro de Tormes; y ni soy éste, ni aquél, ni el otro; y por vida mía, que se ha de saber quién soy (pág. 72).

Sin embargo, el salmantino escribió su autobiografía con tal distanciamiento autoburlesco e ironía disfrazada de agresiva franqueza, con tal lucidez respecto a las propias contradicciones, a la complejidad de la realidad y a la dificultad de alcanzar la verdad, que el juego de ambigüedades al que se entrega le impidió conseguir sus propósitos inmediatos: la *Vida* fue leída por la mayoría como un divertido relato de regusto picaresco que confirmaba la extravagancia de su autor. A cambio, tan personales vías de indagación y expresión de su verdad interior le condujeron a crear un sugestivo y sorprendente texto que inaugura en España la autobiografía moderna¹².

La originalidad de la *Vida*, su innovadora singularidad genérica y su contribución a la configuración de la moderna autobiografía son convicciones que surgen al afrontar los problemas de intertextualidad que la obra suscita. ¿Existía en España y en 1743 un modelo al que Torres pudiera acogerse? La compleja génesis literaria del texto debe abordarse desde una doble perspectiva complementaria: la propia producción del autor (caracterizada por la omnipresencia de un yo que impregna y singulariza cuantos géneros cultivó) y la acción de estímulos y modelos literarios externos.

El primer aspecto ha sido ampliamente estudiado por Mercadier (1978, 1981), que ha desvelado un Torres que «vive en estado de autobiografía permanente». Ya no es posible considerar la *Vida* aisladamente, sino ligada a un inmenso espacio autobiográfico ya constituido que ella preside: es el texto en el

¹¹ Véase la bibliografía correspondiente a este capítulo. De las abundantes ediciones modernas de la *Vida*, iniciadas por F. de Onís (1912), merecen destacarse las de Mercadier (1972), Chicharro (1980), Sebold (1985) y Pérez López (1989). Citamos por esta última.

¹² Anticipándose, por cierto, a los que siempre se han tenido como textos fundacionales del género en Occidente. Lo que aquí se aborda es el estudio del texto mismo y su génesis literaria. Comparaciones —sin duda sugerentes, pero inevitablemente resbaladizas y discutibles— de la *Vida* con autobiografías dieciochescas posteriores y de ámbitos culturales y literarios distintos (como las de Rousseau, Gibbon, Franklin...), pueden encontrarse en Chicharro, 1980, págs. 44-60; Ilie, 1974; Sebold, 1975, págs. 27-37; Suárez Galbán, 1973b, 1973-1974, trabajos refundidos en 1975.

que vienen a confluir y adensarse los regueros del autodiscurso que brotan aquí y allá por toda la producción de su autor. Y es preciso señalar el efecto de complejidad añadida que este lento proceso de maduración aporta a la autobiografía torresiana. Autor y lectores —viejos conocidos de toda la vida— han perdido la inocencia: entre ellos se establece un juego de sobrentendidos, de guiños y de connivencias donde no cabe la ingenuidad. Ese gran espejo de la verdad que pretende ser la *Vida* no puede dejar de reflejar otros innumerables espejos: aquellos a los que el autor se asomó durante años, mostrando a los lectores un rostro divertido en cien muecas, que ahora confunden o relativizan la imagen verdadera.

En cuanto a la tradición literaria de la que Torres se nutre, el buscado modelo global permanece inencontrable, si bien no resulta difícil señalar rasgos familiares o conexiones parciales con las múltiples formas literarias que tienen algo que ver con el relato de una vida individual; desde las manifestaciones embrionarias de lo autobiográfico (el memorial, la carta-relación) a las biografías y autobiografías reales y ficticias. Las vidas de santos y de pícaros constituirían, según la propuesta de Sebold, el modelo bipolar en el que oscila Torres, en una especie de hibridación espiritual y estilística. La consideración de los precedentes específicamente autobiográficos, tanto españoles como foráneos, resulta por ahora escasamente clarificadora. No basta la mera relación genérica para vincular causalmente textos que pertenecen a sistemas culturales y literarios distintos y nacen de motivaciones profundas muy diversas¹³.

Así, el modelo más repetidamente esgrimido —ya para afirmarlo, ya para rechazarlo— ha sido el de la novela picaresca, género al que la *Vida* fue adscrita durante tiempo. Hoy parece obvio que tal interpretación revela una incompreensión múltiple: de lo que es la novela picaresca en sus rasgos constitutivos esenciales, de lo que es la *Vida* y de la figura humana, intelectual y literaria de Torres. La crítica torresiana ha rechazado de plano este desenfoque con sobrados argumentos (Berenguer Carisomo, 1965; Suárez Galbán, 1975). Pero el rechazo anterior no es en modo alguno incompatible con la afirmación de que la novela picaresca desempeñó una importante función en la obra de Torres, como marco referencial que no solamente da sentido a un juego de alusiones, guiños estilísticos y complicidades irónicas, sino que contribuye a subrayar, por contraste, el sentido profundo de la *Vida*. La novela picaresca, arraigada en el gusto popular, generaba expectativas de diversión asegurada; era el único género con prestigio

¹³ Pope, 1974, ha reconstruido la tradición autobiográfica española que precede a la publicación de la *Vida*. Su inventario, sin ser exhaustivo, recoge trece títulos que abarcan desde el siglo xv al xvii. El más ilustre (el *Libro de la vida* de Santa Teresa) poca luz puede aportar aquí. Del resto, ofrecen algún interés las autobiografías de Martín Pérez de Ayala (1503-1566) y Alonso de Contreras (1582-1640?), que presentan casos de ascenso social o mejoramiento de la condición originaria gracias al esfuerzo y habilidad personales, bien es verdad que por los caminos tradicionales de la Iglesia o la milicia. Pero estas obras, como casi todas las demás, no se publicaron hasta épocas más tardías, y es más que dudoso que Torres pudiera conocerlas. Queda el *Estebanillo González*, curioso caso de confluencia de la novela picaresca y de la autobiografía. Finalmente, no hay indicios de que Torres tuviera a su alcance los textos de autores extranjeros, en especial italianos, que a veces se han mencionado: Cellini, Vico, Cardan...

literario al servicio de la narración de una vida «vulgar»; proporcionaba la posibilidad de dar un tratamiento irónico-burlesco al relato de la propia existencia, y por añadidura conectaba con la imagen falsa de sí mismo que corría entre el vulgo y que el autor quería rectificar. El juego consiste en utilizar elementos parciales del esquema para subvertirlo por completo, hasta el punto de invertir su función y sentido¹⁴. En definitiva, la personalidad que emerge del proceso constituye la contrahechura perfecta del pícaro. No es el marginado social cuya iniqua condición y desastroso destino ilustra por vía de ejemplaridad negativa la vigencia de un sistema de valores morales y sociales. Es una individualidad poderosa que, venciendo los condicionamientos de su origen y toda una cadena de obstáculos, se ha ganado un lugar al sol en la sociedad, por méritos propios y vías inusuales. Y no por su sometimiento acrítico y pasivo a las convenciones del sistema, como a veces se ha afirmado, sino a pesar o en contra del mismo.

En el repertorio de ambigüedades de la *Vida* hay que incluir este juego con el que Torres disfruta. Porque la señalada subversión profunda del modelo picaresco exige adoptar algunos de sus rasgos en el nivel de las apariencias, con la consiguiente impresión de que el autor corrobora la falsa imagen de sí mismo que pretende desmentir. Como se comprobó antes, no fueron sólo los lectores de su tiempo quienes se quedaron en la superficie cerrándose a las sutilezas.

Lo dicho justifica la afirmación que iniciaba este apartado: la singularidad genérica de la *Vida*. Es verdad que nada surge de la nada y que hasta la originalidad se imita, en cuanto que resulta de la combinatoria de elementos preexistentes. Torres acuñó su autobiografía sobre diversos troqueles aportados por la tradición literaria, pero el diseño es personal, porque personal y profundamente infractor es el uso que hizo de los patrones heredados, cualquiera que sea el modelo que se considere: el confesional o penitencial, el apologético, el hagiográfico, el picaresco... No es para extrañarse. La realidad que quería expresar, su propio ser, era en gran parte nueva también. No era ni noble ni soldado, ni santo ni pícaro. Era un ser consciente del valor de la pura individualidad, de que la dignidad e igualdad esenciales de los humanos no deben limitarse al abstracto plano moral, sino traducirse en la realidad social, y por tanto reclama el derecho del hombre normal a trazar su camino sin admitir barreras preestablecidas y no reconoce otra meta vital que el logro y disfrute de la plenitud de la propia existencia. Un ser de mentalidad nueva alumbrado por una realidad histórica en transformación. La *Vida* desmiente, desde sus mismos umbrales, a quienes quisieron desterrar a Torres de su tiempo.

La multiplicidad de planos referenciales o las irisaciones de la ambigüedad enriquecen también el diseño y la técnica narrativa de la obra. Hoy es bien sabido que una autobiografía se constituye como tal en virtud de una especie de

¹⁴ La pobre ascendencia es sincera y orgullosamente asumida como prueba de honra, utilizada como arma arrojada contra prejuicios sociales, y hábilmente propuesta como piedra de toque para calibrar la magnitud del propio ascenso social y el mérito personal de la hazaña. Efecto calibrador que también adquiere la etapa juvenil, que marca el precario punto de partida de su lucha por la vida; cuyos errores y travesuras son comprensivamente aceptados como inevitable fase de maduración psicológica del hombre normal, y evocados con destellos de nostalgia y de latente orgullo y autocomplacencia ante tanta vitalidad.

pacto que el autor establece con los lectores, por el cual se compromete a contar su propia vida y a decir la verdad. Sucede, sin embargo, que el contrato o pacto que don Diego ofrece en la introducción es tan original y atípico, que parece destinado más a promover desconciertos que a prometer garantías. Tanto los motivos que imagina que los lectores le atribuyen como los que él voluntariamente confiesa son a un tiempo afirmados en parte y en parte desmentidos. Denuncia la insinceridad habitual de quienes escriben vidas propias o ajenas, y llega a sembrar la duda sobre su propia fiabilidad, con lo que el pacto mismo se tambalea al vacilar sus fundamentos. Y sin embargo, una sensación de autenticidad profunda emana de tan extraño pacto. La autenticidad de asumir el haz y el envés, la apariencia y el oculto trasfondo, la multiplicidad contradictoria de que se teje cada vida y todas entre sí, rechazando la simplificación mentirosa de la realidad que imponen los prejuicios.

Elemento constitutivo esencial de la autobiografía es, pues, la identidad de autor-narrador-personaje, pactada con los lectores. Éstos quedan incorporados a la realidad del relato, adheridos a su estructura para desempeñar variadas funciones. No son sólo destinatarios de la *Vida*: forman parte de ella. El autor los necesita, como los necesitó siempre, para construir su personalidad. Torres *es* ante, con y por su público.

El autor es quien articula el plano de la realidad con el del discurso. Es la personal real, el modelo referencial con el que el narrador se identifica en el texto. Pero ya sabemos que ese modelo es problemático. El ser auténtico que habita la conciencia del autor, y a cuya revelación esperamos asistir, integra conflictivamente, con diversos grados de aceptación o rechazo, otros seres aparienciales que comparten con él su existencia histórica: el que conocen quienes lo tratan, el malintencionadamente falseado por sus enemigos, el Gran Piscator del vulgo... Seres que no dejan de formar parte de la verdad, por parciales que sean. El narrador ha de asumirlos a todos en el texto, y asumir también los otros textos del autor, los retazos no siempre coincidentes de una autobiografía perpetua, que ahora cabe ratificar, corregir o rechazar, pero no ignorar.

El narrador, apoderándose de la conciencia del autor, aporta al texto la perspectiva de la autenticidad final, capaz de conferir orden, unidad y sentido a lo narrado. Es decir, a lo vivido. Su identificación con el personaje es inevitablemente relativa, ya que sólo se consume al final, cuando lo narrado confluye en el acto mismo de narrar. Mientras tanto, entre ambos se interpone la *distancia*, que no es sólo cronológica, o psicológica, sino esencialmente literaria. Ella impone la selección de los episodios, el *tempo* con el que fluyen y el tono que los matiza: la afectividad o el desvío, la adhesión o la autocrítica, el dramatismo o la burla, la autocompasión o el orgullo.

La visión retrospectiva impone en la estructura narrativa externa una aparente ordenación lineal. Los diferentes *trozos* abarcan períodos temporales de similar duración (unos diez años), que a su vez se corresponden con las fases naturales del desarrollo personal: tras la ascendencia, la infancia, la juventud desorientada y de destino incierto, la lucha por la vida y la madurez triunfante. Las transiciones entre los *trozos* subrayan el camino ascendido, los progresos en la maduración de una personalidad destinada al éxito. Un especial acento narra-

tivo subraya y expande las secuencias más relevantes en este sentido, por lo que implican respecto al triunfo final de avance, de amenaza o de confirmación. Pero el planteamiento lineal se quiebra de continuo por las lógicas interferencias temporales. El narrador invade con su presente el tiempo del personaje con irreprimible frecuencia y sorprendente variedad de fines (mostrarse como conductor del relato, opinar, confesar, omitir, anticipar, pedir testigos, desafiar...). El imperio omnímodo que el *yo* ejerce sobre el relato puede dar la impresión de sofocar otros posibles valores narrativos. Cabe señalar la extremada escasez de diálogo y la atrofia de los personajes secundarios. Pero no faltan pruebas de que Torres sabe narrar: acelera el ritmo o lo remansa, utiliza las gradaciones, despierta la intriga, dosifica los componentes descriptivos y la alternancia de realidad personal y exterior.

Es preciso advertir que la *Vida* no constituye un todo unitario y homogéneo, excepto en su versión inicial de 1743, que constaba de cuatro *trozos*. El *Trozo quinto* aparece en 1750, y es ampliado en 1752. El *Trozo sexto* se publica en 1759, aunque ya estaba escrito un año antes. Tales desplazamientos, que afectan a algo tan sustancial como el punto de vista de la narración, provocan alteraciones importantes. Falta en los dos últimos *trozos* la perspectiva de una personalidad que evoca retrospectivamente el proceso de su construcción. Hay además en el sexto un notable cambio estético, con el total apagamiento de la vitalidad narrativa y la grave pérdida de la autoironía, que deja patente una desnuda voluntad de autojustificación.

Es comprensible que la comprobada complejidad de la obra (en especial la dualidad antitética autoafirmación-autoburla que la recorre, como recorre casi toda la producción de su autor), haya dado lugar a interpretaciones encontradas, derivadas también de la fluctuante perspectiva histórica de los respectivos enfoques. Tras adjudicarle una mentalidad barroca, Sebold ha defendido reiteradamente (1957, 1963, 1966, 1985) la visión de un Torres desgarrado por un íntimo y trágico conflicto: la irreductible contradicción entre mundanidad y ascesis. Hoy resultan difícilmente sostenibles afirmaciones como la de que la *Vida* es «una epopeya de la voluntad humana en lucha contra las lisonjeras tentaciones del mundo» (Sebold, 1966, pág. XXXII). Ciertas fueron, pero seguramente de distinto origen y mayor alcance, las contradicciones de Torres.

Desde otra perspectiva, que no elude la dimensión histórica y la naturaleza social del conflicto, Juan Marichal (1965) advirtió cómo la *Vida* inaugura en España el prototipo de la autobiografía burguesa, destinada a relatar el ascenso social de un hombre de la clase media, originariamente oscuro, que con su inteligencia y esfuerzo consigue el éxito económico y la celebridad. Entre los que han desarrollado esta línea interpretativa (Berenguer Carisomo, 1965; Delgado Gómez, 1986; Kleinhaus, 1975) destaca Suárez Galbán (1975), que analiza cómo la *Vida* es una confesión esencialmente mundana, autolaudatoria, concebida para enaltecer la propia personalidad. Dicha confesión se apoya en otro eje estructural subsidiario, pero imprescindible: la apología o autojustificación, necesaria para desmentir la leyenda fabricada por los enemigos. La autocrítica burlesca, según este planteamiento, es un mero instrumento estratégico para lograr el fin primordial. Sin negar esta función (Torres confiesa encubrir con un «desprecio fingido y negociante» su «entonada soberbia»), conviene advertir que la ambi-

güedad torresiana alcanza valores más profundos, reveladores de la personalidad del autor y su forma de vivir las contradicciones.

Porque fueron muchas, ciertamente, las contradicciones personales e históricas que Torres hubo de vivir y superar. Las inevitablemente generadas por un tiempo histórico en transformación, que vive la conflictividad en todas las líneas de fuerza del sistema de valores: contradicciones ideológicas, científicas, religiosas, morales, sociales... Conflictividad asumida y aun potenciada por la personalidad de Torres, que teje su existencia en permanente confrontación con los demás, a impulsos de los rasgos dominantes de su carácter: individualismo irreductible, afán irrenunciable de independencia, inapagable sed de celebridad, vitalidad que no se resigna a renunciar a nada. Era inevitable que el mecanismo autobiográfico puesto en marcha con fines de autoafirmación desencadenara paralelamente el sincero proceso de autoindagación de una conciencia que busca su verdad. Que Torres fue plenamente consciente de lo intrincado de la realidad y del carácter esquivo de la verdad, y que supo expresarlo literariamente, quedó ya comprobado. Que la propia lucidez fue destilando un hondo poso de escepticismo, de íntima inseguridad y de incertidumbre, parece muy cierto. Pero el resultado no es la angustia de una conciencia escindida, sino el triunfo del vitalismo del autor, que encuentra en la ambigüedad humorística el modo de vivir las contradicciones sin que éstas se tradujeran en escisiones trágicas o disociaciones desarmonizadoras.

Hay que restituir todo su valor a esa inmensa capacidad de diversión y de burla que anega la obra de Torres. «Porque no tiene nada de bufonada inculta, de chocarrería hija de la ignorancia. Tiene en cambio una poderosa capacidad de subversión de un sistema de valores que disocia la realidad, escinde la vida y mutila la verdad a golpe de prejuicios dogmáticos. Y tiene mucho de auténtico relativismo humorístico: el que es capaz de integrar los polos de la contradicción interior en un armonioso abrazo, aunando la lucidez crítica con la amorosa adhesión a lo tenido por imperfecto, porque también forma parte de la verdad y, sobre todo, es parte irrenunciable del propio ser» (Pérez López, 1989a, pág. 49).

A pesar de la comprobada originalidad de su obra y de los destellos de genialidad que aquí y allá la iluminan, Torres sigue siendo un escritor poco y mal conocido en España y casi totalmente ignorado en el exterior, con la admirable excepción de unos pocos hispanistas que han sabido descubrirlo. Seguramente la explicación no es difícil. Por una parte, los materiales de divulgación científica o paracientífica derramados por casi toda su producción son por naturaleza efímeros, han quedado anclados en un tiempo histórico ya superado, y alejan a lectores de paso. Por otra, las modalidades genéricas dominantes en las que se expandió su capacidad creativa han lastrado también su penetración en el futuro: los *almanaques*, un subgénero condenado a extinguirse sin llegar a traspasar las fronteras de lo infraliterario; los *sueños*, una modalidad narrativa destinada a eclipsarse por completo, desplazada por nuevas formas novelescas emergentes. La excepción es la autobiografía, y obviamente no es casual que la *Vida* sea la obra que mejor ha resistido el paso de los tiempos. Pero es inevitable la convicción y el sentimiento de que la literatura de Diego de Torres estuvo en vida y está en su precaria inmortalidad por encima de la difusión y de la estimación alcanzadas.

11.3

José Francisco de Isla y *Fray Gerundio*

11.3.1. Sátira y ejemplo cervantino

José Francisco de Isla nació en León y murió en Bolonia en 1781. A los dieciséis años ingresó en la Compañía de Jesús, a la que pertenecería hasta el momento de su muerte. Como sus demás compañeros, abandonó España en 1767 al producirse la expulsión de los jesuitas. Hasta ese momento, Isla había sido orador sagrado pero sobre todo profesor en distintos colegios de la Compañía. En 1727 era profesor de Escritura Sagrada, desempeñando después cátedras de filosofía y teología en Medina del Campo, Segovia, Pamplona, San Sebastián, Valladolid. Lugares todos ellos que le servirían para observar el ambiente rústico en el que se desarrollaría su novela.

Antes de *Fray Gerundio*, escribió en colaboración con el P. Luis de Losada la sátira *Juventud triunfante* (1727), en la que describían las fiestas organizadas en Salamanca por los mismos jesuitas para celebrar la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka. La influencia de Losada sobre Isla fue muy grande, pues parece probable que aquél propusiera al joven jesuita la obra que le haría famoso. Isla se ejercitó en la sátira, en la historia y en la biografía antes de escribir *Fray Gerundio*, de manera que no es extraño que se apoye en ambos géneros a la hora de componer la vida del predicador. *El héroe español. Historia del emperador Teodosio*, traducida de Fléchier; el *Compendio de historia de España*, traducción de la obra de Duchesne; los *Papeles crítico-apologéticos*, en defensa del doctor Martín Martínez (Salamanca, 1726); *El Tapabocas*, en apoyo de Feijoo (Salamanca, 1727); las *Cartas de Juan de la Encina, contra un libro que escribió don José de Carmona, cirujano de la ciudad de Segovia*, intitulado: *Método racional de curar sabañones* (Segovia, 1732), *Triunfo del amor y de la lealtad, día grande de Navarra* (Madrid, 1746), son algunos de los textos que le habrían servido de ejercicio en los géneros que utilizó para escribir su novela¹⁵.

Es significativo que Isla, igual que Fielding y Sterne, que nacieron cuatro y diez años después, respectivamente, se sirvan del mismo género y en el mismo sentido. Cada uno con sus peculiaridades, pero consiguiendo todos una obra que supondría un impulso al género novelesco. Los tres autores estarían unidos por la utilización del humor, de la ironía, de la sátira y de la técnica contrastiva que tan buenos resultados daría después. Con diferentes tradiciones, los tres asimilan el ejemplo cervantino, si bien, en el caso del español, de modo excesivamente re-

¹⁵ Las *Cartas de Juan de la Encina*, el *Día grande Navarra* y el *Triunfo del amor* los publicó Pedro Felipe Monlau en *Obras escogidas*, BAE XV. También se incluye *Fray Gerundio* y numerosas *Cartas familiares*. A éstas hay que añadir las publicadas por Luis Fernández, 1957. De 1790 y 1797 son los tres volúmenes del *Rebusco de obras literarias del P. Isla, así en prosa como en verso*. *Fray Gerundio* ha sido editado por Sebold (1960-1964), por Álvarez Barrientos (1991a) y por Jurado (1992). Para los problemas textuales de la novela, véase José Jurado, 1982.

duccionista. Esta semejanza de intenciones y de medios (tal vez Isla conoció las novelas de estos dos ingleses, que se publicaron antes que la suya), llega al máximo de identificación cuando sabemos que, en 1772, el traductor de *Fray Gerundio* al inglés fue acusado de plagiar el estilo de *Tristram Shandy*.

La novela en la primera mitad del siglo XVIII tenía un fuerte componente satírico e intelectual (Debouzy, 1988; Polt, 1979), por lo que la crítica de Montesinos a *Fray Gerundio* —para Isla «una extensa y persistente sátira literaria es, sin más, una novela»— adquiere un sentido, no negativo, sino al contrario (Montesinos, 1966, pág. 6). Isla, utilizando la sátira, como también hizo Fielding, se situaba en la corriente europea del momento. En realidad, era un intento de novelizar la sátira inédita que había escrito en 1729, posiblemente en colaboración con Luis Losada, sobre el mismo tema que *Fray Gerundio*, titulada *Crisis de predicadores*. Como ya hemos señalado, Isla practica la sátira, la historia y la biografía antes de ponerse a escribir la novela. Esos tres componentes integraban la novela dieciochesca, sirviéndole de plataforma desde la que conseguir su propia autonomía.

La primera parte de la novela apareció el 22 de febrero de 1758 con una tirada de 1.500 ejemplares, consiguiendo un enorme éxito. Sin embargo, muy pronto, el 14 de marzo, la Inquisición suspendía la impresión de la segunda parte y la reimpresión de la primera. Este revés desagradó profundamente a Isla, de lo que queda constancia en sus cartas a familiares y amigos, así como en las dirigidas al inquisidor general para evitar la suspensión. El P. Isla no tuvo éxito en sus gestiones y su novela se prohibió *in totum* el 4 de mayo de 1760. La segunda parte de la novela se editó clandestinamente en 1768, para ser prohibida en 1776.

El éxito que alcanzó la novela, a pesar de la prohibición, fue enorme, leyéndose a escondidas, y abundando las copias manuscritas y las ediciones piratas que entraban en España, generalmente vía San Sebastián, desde Bayona. Leandro Moratín, en el prólogo para una nueva edición de la novela, que finalmente no se llevaría a cabo, observaba que «la estimación que se hacía en España de esta obra iba aumentándose [...] Se leían, se celebraban en silencio los instructivos disparates del predicador de Campazas». Y más adelante señala que los juicios de Bayona se hicieron con la primera parte de la obra «y en pérdidas y atropelladas ediciones acabaron de destruirla: [la obra] hízose objeto de sórdida especulación» al ser pieza de contrabando entre «los cuévanos de las pasiegas, entre los botes de rapé y las muselinas» (1868, págs. 206-207). Muchos otros testimonios se conservan sobre la recepción y difusión que tuvo la novela en toda la Península y también en las islas Canarias. Las mismas denuncias, muy abundantes, de aquellos que leían *Fray Gerundio*, demuestran esta difusión y a la vez nos indican el hecho de que muchas de estas lecturas se hacían en grupo, para discutir después los capítulos «en repetidas conversaciones que se hacían de sus pasajes».

Si esto sucedía con la primera parte de la novela, con la segunda vino a suceder lo mismo. En palabras de Leandro Moratín: «corrió manuscrito el tomo segundo con aceptación de muchos, abominado de los demás [...] Multiplicáronse las copias, que por la celeridad y el peligro con que se hacían [...] fueron acumulando errores» (*Ibid.*, pág. 205). Como otras veces, la prohibición de la novela es-

timuló a su lectura, y si esto no benefició a Isla en tanto que escritor, sí favoreció la difusión de su obra.

De hecho, aunque estaba prohibida y aunque permanecía proscrita cuando Juan Andrés escribió su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, el autor dedicó bastantes páginas a la novela, en un tono crítico acertado. Coloca a *Fray Gerundio* entre los «romances burlescos», a los que concede mucha utilidad si presentan, como era el caso, «un personaje ridículo en un aspecto verdaderamente instructivo, cual es en realidad el de sus mismos defectos». Juan Andrés valora desde la perspectiva moral y educativa la novela, pero emplea criterios modernos. Siguiendo a Diderot, como hará cuando escriba sobre la tragedia urbana y sobre otras novelas, centra su atención en las circunstancias de los personajes, no en ellos mismos: «en todos los estados de la vida, en todos los estudios, en todas las profesiones son más [...] los que tienen necesidad de corregir sus vicios» (1787, IV, pág. 497), y así lo mostraba Isla. Juan Andrés, aunque hace muchas críticas a su compañero de exilio, entiende muy bien lo que éste había intentado con su novela, y así escribe:

Nadie seguramente podrá negar a Isla fecundidad de ingenio, riqueza y amabilidad de imaginación y gracia y hermosura de estilo. Tantos accidentes tan bien ideados y conducidos fácil y espontáneamente, tantas pinturas tan vivas y expresivas, tantos diálogos tan verdaderos y naturaleza, tantas expresiones tan propias y enérgicas y tantas otras prendas de invención y de estilo constituyen a Isla autor original, y nos dan en su historia de Fray Gerundio un romance clásico y magistral (*Ibíd.*, pág. 499).

La opinión de Andrés contrasta con la de Juan Pablo Forner en las *Exequias de la lengua castellana*. Para el extremeño, «el estilo era bufonesco, de botarga y cascabelón [...]; la obra era más bien chocarrera que graciosa [...]; el uso del lenguaje era negligente, ocioso, con resabios de traductor de libros franceses» (1967, pág. 157), aunque termina su juicio de una forma menos agria: «a su autor no se le puede negar acaso el primer lugar entre los escritores burlescos, y uno muy distinguido entre los verdaderamente graciosos» (*Ibíd.*, pág. 152).

De entre aquellos que en el mismo siglo XVIII opinaron sobre *Fray Gerundio* nos interesa ahora recuperar las ideas de José Marchena, expuestas en el prólogo a sus *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia*. En ellas, igual que Leandro Moratín en el prólogo a su inédita edición de *Fray Gerundio*, observa que la novela es demasiado larga y que este hecho le perjudica. Si Moratín, justificando los cortes hechos en la novela, había escrito: «[Isla] vería que si una novela, como un drama, se alimenta de acción, y ésta pide sucesiva rapidez en su movimiento, para que excite con la novedad el interés, no se ha hecho supresión alguna que no haya llevado por objeto esta máxima fundamental del arte» (1868, *op. cit.*, pág. 208) —demostrando que lo didáctico y las alusiones burlescas ya habían perdido sentido—, Marchena escribía que, además de parecerle monótona, «el capital defecto de que adolece esta producción es su prolijidad; dos abultados tomos que contiene pudieran ceñirse a la mitad de uno, y entonces hubiera campeado el aire tan natural como ameno del Padre Isla» (1990, pág. 184).

Gran distancia hay, sin duda, entre la opinión de Juan Andrés, que enfocaba la novela, aunque literariamente, desde posturas didácticas, y las de Moratín y Marchena, que la entienden desde la perspectiva del género, desde las características y cualidades literarias que dichas obras debían reunir. Las opiniones de estos dos últimos autores, que no fueron las que pasaron a las historias literarias, tienen, sin embargo, más significado por cuanto la mayoría de las ediciones que se hicieron a lo largo del siglo XIX y de parte del XX fueron parciales, resúmenes o selecciones.

La importancia de *Fray Gerundio* fue muy grande, tanto desde el punto de vista de la reforma de la oratoria como desde la perspectiva de la novela, porque, aunque con sus numerosos defectos, contribuyó a renovar y relanzar el género, recuperando el espíritu cervantino. Como había hecho Cervantes, Isla utilizó en su novela elementos provenientes del folclore, de la cultura de la risa y resultado de un proceso de carnavalización (Zavala, 1987, págs. 81-97).

11.3.2. Modernidad y fracaso novelescos

En cuanto a la estructura narrativa, Isla construye su novela sobre dos planos, utilizando una forma dialógica propia de la novela europea contemporánea, que se había inspirado en la bipolaridad estructural cervantina. Esta bipolaridad se refiere tanto a los ambientes —uno culto y otro inculto— como a los personajes —unos absurdos y otros sensatos—. Pero también esta estructura doble se extiende a la composición de la novela. Los episodios suelen tener dos partes: una primera en la que el personaje planifica y realiza su sermón —la parte más narrativa—, y una segunda, en la que los representantes de la sensatez y la cultura reorganizan y reinterpretan el suceso anterior extrayendo una moraleja. La deuda, por tanto, del autor con Cervantes no se reduce sólo a aspectos anecdóticos o al uso de recursos narrativos evidentes, como hacer que la obra sea el resultado de una traducción; afecta más hondamente a la novela, pues Cervantes levantó su *Historia de don Quijote* desde esa misma bipolaridad.

Isla, como otros novelistas de su época y posteriores —recordemos ahora a Cristóbal de Arenzana y a Fernando Gutiérrez de Vegas—, se sirve, y a la vez los satiriza, de los recursos propios de la narración histórica, como había hecho también Miguel de Cervantes. Recurrir a los esquemas narrativos de la Historia y satirizarlos suponía, por una parte, desautorizar la credibilidad real de la historia que se contaba y permitir al escritor el uso indiscriminado de cuantos elementos necesitara para componer su obra, sin tener que justificarlos. Por otra, era una forma de parodiar la supuesta objetividad histórica que permitía a su vez flexibilizar la visión estática del mundo que habían ofrecido las historias anteriores. Contrastar fuentes, y además de forma satírica, suponía relativizar el conocimiento, dando lugar a un principio de perspectivismo.

La sátira de los recursos de la narración histórica buscaba un objetivo humorístico inmediato, y así Isla utiliza los documentos de archivo y los manuscritos encontrados para asegurar el número de golpes que Gerundio recibe en la escuela o para demostrar su desilusión (la del traductor-narrador) ante la falta de

datos que puedan hacernos saber la conversación que el niño y su padre mantuvieron camino de la escuela.

Pero la estructura bipolar atañe también al lector. Isla construye su novelateniéndolo siempre presente. Establece un diálogo continuo con él, en parte para que se dé cuenta de las dificultades que encuentra para narrar esta historia con minúscula, y en parte porque los recursos utilizados sólo adquieren verdadero sentido y relevancia al ser sometidos a la reflexión del lector. De este modo, la novela así explícita sus peculiaridades narrativas, porque Isla es consciente de estar componiendo un género de obra nuevo, como Fielding.

La novela del P. Isla presenta ya todos los elementos de la novela moderna. Si atendemos al concepto de imitación, el jesuita se acerca a la nueva forma de entenderlo, que llevaba al realismo. Isla construye sus personajes mediante la observación de la realidad, de forma empírica y detallista, resultado de la asimilación de las nuevas formas de estudio de la naturaleza. Se acerca al objetivo que formularía años después Clara Reeve, pero que estaba ya propuesto por Addison, Johnson y Diderot. La literatura debía mostrar «la vida en su verdadero estado, en los accidentes que ocurren diariamente». Clara Reeve escribiría en *The progress of romance*, preámbulo a su novela *The History of Caroba, queen of Aegypt*, una definición que después hizo fortuna: «La novela es una pintura de la vida y de las costumbres, tomada de la realidad [...], hace una relación corriente de las cosas según pasan todos los días ante nuestros ojos» (Reeve, 1930, s. p.). Esta definición de la novela supone una exigencia de realismo, y aunque con dificultades y, sobre todo, por el peso de su objetivo crítico-didáctico, Isla intentó llevarlo a cabo. Este objetivo «realista» alejaba a las novelas de los *romances*. Isla, en su «Prólogo con morrión», sirviéndose del concepto de imitación que acompañaba a esta nueva exigencia literaria, deja muy clara su posición ante lo que ha escrito: no es una obra antigua, sino una «novela útil» (párr. 2), que más adelante califica de «desdichada novela» (párr. 7). Su intención de ser realista es clara —tanto que ha hecho pensar en él como un precursor del naturalismo (Sebold, 1958).

Como se ha señalado más arriba, la novela moderna debía enmarcarse en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, que la diferenciaban de las novelas antiguas, y estas coordenadas favorecían la sensación de realidad en el lector.

Desde esta perspectiva teórica se puede considerar *Fray Gerundio* como una novela moderna, aunque en la práctica no lograra serlo. Reúne el detallismo en las descripciones, consecuencia de la observación empírica de la realidad, y la relativización del tiempo, que suponía también una nueva forma de afrontar la descripción de la realidad en la narración. Había además diversas formas de acercamiento a la realidad que se quería describir. Según Scholes y Kellog (1968, págs. 13-16), la narrativa de la época sería de dos tipos: empírica y representativa de la realidad, o ilustrativa, y en este caso mostraría sólo «un sector de realidad». El medio utilizado generalmente para hacer una narración ilustrativa sería la sátira, que acercaba al realismo, además de cumplir con el otro requisito de la novela: el didáctico. Ante estas declaraciones, la novela de Isla vuelve a mostrar su modernidad de intenciones, y las palabras de Montesinos adquieren otro significado distinto.

Isla se sirve de la ironía y de la sátira, pero también de la técnica del contraste, para orientar la interpretación del lector, en una variedad de «retórica de la lectura», producto de la consideración estructural en que tiene al lector (Iser, 1975, págs. 29-57, 101-121). La técnica del contraste le sirve para dramatizar la narración, orientando la opinión del lector sin la intervención directa del autor. Isla, sin embargo, no desarrolla todas las posibilidades de esta técnica, ya que sólo la emplea con relación a la oratoria y a la educación que recibían los predicadores. En pocos momentos amplía el uso de la técnica a otros aspectos de la sociedad, algo que será característico de los novelistas españoles de las décadas siguientes.

Pero si Isla no aprovecha cuanto puede este recurso, sí se sirve de otro que le lleva a alcanzar estupendos resultados. Consecuencia de esa estructura bipolar, mantiene un contraste continuo entre su mundo de ficción y el sector de realidad que reproduce, al que remite mediante la sátira. Ya daba cuenta de este hecho el P. Juan Andrés al referirse al efecto de verdad que producía, diciendo que las pinturas eran «vivas y expresivas» y que los diálogos eran «verdaderos y naturales» (1787, IV, pág. 499). Este juego que, como acabo de decir, es uno de sus aciertos en cuanto a la estructura orgánica de la novela y por lo que se refiere a la crítica de la oratoria, perjudicó a Isla en cuanto a capacidad creativa, que nunca amplía para reproducir otros «trozos de vida».

Ahora bien, si para este objetivo, que no debió proponerse, el contraste entre ficción y realidad era un defecto, para su finalidad ideológica no. Para criticar el tipo de educación que se recibía en los pueblos y la preparación que tenían los oradores sagrados era un recurso muy eficaz hacer que el lector comparara, o incluso buscara, entre lo que se ofrecía con Fray Gerundio y lo que él conocía. De modo que Isla invita a su lector a que diga si es verdad lo que él escribe, es decir, si es real, comparándolo con su experiencia personal. Y para ello le da abundantes pistas, de manera que pueda reconocer los sermones y los frailes satirizados en su obra, pues, aunque nunca dice nombre alguno de predicador, «pónese el título del sermón, de la obra o de lo que fuere, *dícese a lo más o se apunta la profesión genérica del autor* (*Prólogo con morrión*, párr. 20), lo cual, a juzgar por las reacciones, debía ser suficiente para reconocer a las figuras parodiadas. Pero esto mismo es lo que Moratín veía como un lastre medio siglo después, cuando los referentes se habían perdido ya.

Isla es consciente de practicar un tipo de literatura relativamente nuevo, al menos un género que no tiene norma ninguna a la que ajustarse. Como explicitarán muy pocos años después los periodistas refiriéndose a la prensa, Isla cree que para escribir novelas no es necesario tener «autoridad, dictados, crédito y fama» (*Prólogo*, párr. 63): «Hasta ahora no se ha publicado alguna pragmática sanción que dé reglas fijas, ciertas y universales para el amojonamiento, término, límites y cortes de los párrafos, capítulos ni libros», señalará, cuando todo ello estaba codificado para los demás géneros en las poéticas (libro III, cap. 1, párr. 2). Así pues, al comprobar que no siempre cumple en los capítulos lo que promete en los títulos, reflexiona ante el lector que es «intolerable esclavitud, por no llamarla servidumbre, querer obligar a un pobre autor a que cumpla lo que promete, no sólo en el título de un capítulo, sino en el de un libro» (libro I, cap. IX, párr. 2), para volver sobre el mismo asunto poco después, mostrando su experiencia de autor:

Finalmente, si un pobre autor comienza a escribir un capítulo con buena y sana intención de sacarle moderado y de justa medida y proporción, y de cumplir honradamente lo que prometió al principio de él, y después se le atraviesan otras mil cosas que no le habían pasado por el pensamiento, y le da gran lástima dejarlas, ¿es posible que no se le ha de hacer esta gracia, ni disimularle esta flaqueza? (párr. 3).

Isla confiesa de este modo cuál era su forma de escribir novela, al tiempo que nos da una explicación sobre esa prolijidad que Moratín y Marchena le criticaron. La libertad del género, la falta de normas, le lleva a permitírsele todo en la escritura de *Fray Gerundio*. De su primera intención: un libro equilibrado, puede pasar a la realidad de la novela, que aunque mantiene ciertas proporciones entre parte y parte, en bastantes casos se desequilibra tanto en la extensión de algunos capítulos —muy largos en comparación con otros— como en la de los últimos libros.

Pero si Isla es consciente de practicar un género nuevo, ¿de qué forma se refiere a él? ¿Cómo encuadra su obra? Ya hemos visto que la llama novela útil pero, como no podía evitarse en la época, la relaciona con el poema épico. Ahora bien, lo hace para distanciarse de él, igual que antes había hecho Botelho de Moraes en su estupenda *Historia de las cuevas de Salamanca* (1734) y como mostraron después García de Arrieta y Marchena.

«Esta obra, a lo más, es una desdichada novela, y dista tanto del poema épico como la tierra del cielo» (*Prólogo con morrión*, párr. 7), dirá orientándonos sobre cómo entender las alusiones a la historia, la ironía, etc. Y, cuando se defiende de las acusaciones formuladas por Pablo de la Concepción en su delación de *Fray Gerundio*, comentará: «la obra del *Fray Gerundio* no es en todo rigor poema o composición épica, por faltarle algunas de las cualidades que piden para esta especie de composiciones» (1989, págs. 131-132). Estas cualidades que le faltan las había señalado ya el autor en dicho prólogo y en el capítulo final de su novela. En el primero detalla cuáles son los requisitos que todo protagonista épico debe reunir y, tras hacerlo, concluye que Fray Gerundio no puede sentarse «en el banco elevado y aforrado en terciopelo carmesí de los poemas épicos» porque no es «algún emperador, algún rey, algún duque» (párr. 4).

Isla diferencia su creación, llamándola unas veces historia y otras novela, útil o desdichada, del poema épico, en un intento de mostrar las peculiaridades de su creación literaria. Como correspondía a la época y siguiendo el ejemplo de Cervantes, prácticamente todas las novelas se titularán «historias», aunque los críticos y periodistas que se referían a ellas solían llamarlas novelas. De todas formas, Isla, al final de su novela, se ve en la obligación de situar su obra, y consciente de encontrarse lejos de la épica, aunque más cerca de la Historia, en tanto que modelo parodiado del que se ha servido numerosas veces para mostrar la distancia entre uno y otro género, escribe: «Ha gastado [vuestra merced] —comentará el «inglés de autoridad» al narrador— el calor intelectual en disponer la relación más falsa, más embustera, más fingida y más infiel que podía caber en humana fantasía».

Hasta aquí todo cuanto se refiere al mundo de la Historia, de la verdad histórica. Ahora, lo que se refiere a la novela, a la verosimilitud (o verdad literaria):

«Si, como vuestra merced la llama *historia*, la llamara *novela*, en mi dictamen no se habría escrito cosa mejor, ni de más gracia, ni de mayor utilidad [...] Nada tiene de historia, porque toda ella es una pura ficción» (libro IV, cap. IV, párrafo 18).

Está clara la adscripción que da Isla a su obra. Otra cosa es que no sea una novela absolutamente lograda (sobre el problema del doble final, véase Jurado, 1981). El fracaso en el intento no quita importancia a la consciencia que Isla tenía de escribir una novela moderna. Y una muestra del valor que le da es que cuando se refiere a ella como historia la llama falsa, embustera e infiel; mientras que al hacerlo como novela, la denomina ficción, no embuste o mentira. Así valora la utilidad de la ficción y la unión de lo útil con lo entretenido.

Isla era consciente de estar abriendo un camino nuevo, de escribir sobre la realidad circundante, al menos sobre un aspecto de ella, de una forma que se alejaba de las antiguas estructuras y antiguos métodos narrativos, aunque utilizara fórmulas de narración oral, que en parte propiciaba el carácter dialógico de la estructura de su novela. El fracaso de Isla se debe a que su visión del mundo no iba acorde con el espíritu que había propiciado el nacimiento del nuevo género, no a que no utilizara los nuevos instrumentos que éste ofrecía. Su visión aristocratizante de la vida y un excesivo apego al objetivo crítico redujeron considerablemente sus posibilidades de escribir una novela que se abriera a formas narrativas más sueltas. Algo que otros harían después, pero que el mismo Isla tuvo ocasión de hacer al traducir la obra de Lesage *Gil Blas de Santillana* poco antes de morir. En ella, en las supresiones que realizó al traducirla, y en el prólogo que antepuso da muestras de la madurez que ha alcanzado como narrador.

La traducción de Isla suele calificarse de deficiente; sin embargo, es una versión suelta que, apoyándose en la buena disposición de los episodios, le permite «escribir» un tipo de novela muy distinto de *Fray Gerundio*, pero que tampoco es exactamente el *Gil Blas* de Lesage.

Gil Blas se editó entre 1715, 1724 y 1735. Lesage se había inspirado en diferentes novelas españolas del siglo XVII, además de en su propia experiencia, ya que pasó bastante tiempo en nuestro país. La versión de Isla apareció en 1787 en Madrid, publicándose al año siguiente en Valencia.

El P. Isla, que pensaba que la obra había sido robada a la historia literaria española, ofreció a los lectores españoles un trabajo en la órbita de la novela picaresca, pero matizado por importantes novedades en el plano de la ética; se defienden los valores nuevos («burgueses») de utilidad y beneficio social y personal.

Es difícil saber si Isla, con el espíritu aristocrático que muestra tener en *Fray Gerundio*, se daba cuenta del mensaje moral nivelador de la sociedad que ofrecía *Gil Blas*, pero a la vista de lo que escribió en el prólogo podemos llegar a pensar que algo de ello entreveía.

En cualquier caso, sus opiniones sobre el género novelesco están expuestas con más soltura y libertad que en *Fray Gerundio* y esto, junto a la valoración que hace de *Gil Blas*, nos lleva a pensar que se encontraba cerca de los planteamientos expuestos por Lesage en su novela. En la «Conversación preliminar, que comúnmente llaman prólogo, y dedicatoria al mismo tiempo a los que me quisie-

sen leer» (s. p.) —donde una vez más observamos el carácter dialógico que predomina en Isla al dirigirse al lector—, señala:

La novela de Gil Blas es un romance muy juicioso, muy instructivo y al mismo tiempo de grande diversión por los innumerables sucesos que se van enlazando con la mayor conexión, consecuencia y naturalidad; pintándose en ellos con toda viveza y propiedad las costumbres de los hombres.

Con estas palabras parece que Isla se alía con el batallón de novelistas modernos que escribían por entonces. Si esto es así, el jesuita habría dado un paso de gigante en su concepción del género tanto como en su forma de entender el mundo. En otro lugar del prólogo en que defiende el valor de *Gil Blas*, Isla sentencia ante un hipotético reparo de su lector: «Pero, ¡oh, señor!, que toda esa moralidad está fundada en hechos falsos, puesto que es fabuloso hasta el mismo héroe del romance. ¿Y qué importa —responde— que los hechos sean imaginarios y fabulosos con tal que sean parecidos a los verdaderos...?» Su opinión desarrolla los argumentos que había expuesto al final de *Fray Gerundio*.

En esta «conversación» Isla se nos aparece como un decidido defensor de la novela, refiriéndose indistintamente a ella y al romance, y relacionando el nuevo género con un objetivo ya reseñado, aunque tal vez sea Isla uno de los primeros en explicitarlo para la cultura española, si exceptuamos a Nipho en el *Novelero de los estrados* (1764). La novela «se dirige principalmente al conocimiento práctico del mundo». Recordemos que por ese año, 1787, otros, como Ignacio García Malo o los traductores de Mme. de Genlis, confirmaban esta dimensión de la novela.

Por lo que se refiere a la relación Historia-novela, a la que tanto espacio había dedicado en *Fray Gerundio*, en el prólogo a *Gil Blas* podemos conocer de qué modo ha evolucionado su pensamiento. Isla ha leído —tal vez en la edición latina de Venecia, 1758, *Petri Danielis Huetii liber de origine fabularum romanensium*— el *Traité de l'origine des romans* de Pedro Daniel Huet, que él llama «sobre el origen de los romances o novelas», y de él se sirve para apoyar sus ideas. Desde luego, Isla podía haberlo conocido antes (Mayans lo conocía en 1737), pero cuando se percibe su influencia sobre el jesuita, y cuando se sirve de él, es ahora; seguramente cuando, además, ha podido leer otros textos teóricos sobre novela. Considera que leer novelas es más útil y provechoso que leer Historia, porque «en ésta, a lo sumo, sólo se aprende lo que se ha hecho, y aun esto pocas veces, porque son muy raros los historiadores que [...] no desfiguren los hechos verdaderos [...]; pero en los romances se enseña lo que se debe hacer, fundándose la instrucción en lo mismo que claramente se confiesa que no se hizo».

Su posición ha avanzado considerablemente, llegando incluso a valorar la labor del novelista por encima de la del historiador: «Los novelistas desde luego entran confesando ser fingido todo lo que dicen, aunque tan parecido a lo que se ve y a lo que se palpa, que la misma ficción conduce por la mano al desengaño e introduce insensiblemente el documento», algo que rara vez sucede con los historiadores que, haciendo gala de objetividad, falsean, sin embargo, los hechos. Isla se apoya en la utilidad educativa de la novela. Ésta debe servir para conocer

al hombre pero desde presupuestos literarios, de ficción. Las relaciones con la Historia sólo le sirven ya para mostrar la autonomía del género, y a la larga su mayor utilidad y validez para ajustar mejor sus resultados a lo que se exige de ella: que ofrezca un retrato del hombre en sociedad:

La lectura de los romances, aunque sirve a la diversión por la variedad y maraña de los fingidos sucesos, se dirige principalmente al conocimiento práctico del mundo, al descubrimiento de sus enredos y a la manera de gobernarse discreta, cristiana y prudentemente en él [...] Las novelas, las fábulas y las parábolas todas son muy parecidas *en el fin que se proponen*. No es otro que enseñar a los hombres a ser hombres: sólo se diferencian en que las primeras son largas y graciosas [...], pero éstas, aquéllas y las otras, todas son morales.

Isla valora el género novelesco por su utilidad educativa, pero también por sus posibilidades expresivas. Para él es la forma literaria más a propósito para fabular sobre la realidad, y para presentar al hombre en su relación con los demás. Al traducir las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, Isla se nos presenta de un modo distinto a como estamos acostumbrados a verlo: como crítico y reformador de la oratoria sagrada, sin prestar atención a que tenía una clara idea de su labor literaria y de la originalidad histórica que suponía la novela en aquellos años.

Sin olvidar su intención reformadora en *Fray Gerundio*, debemos tener presentes también sus intenciones literarias, que si no alcanzaron el nivel deseado en esa novela, sí estuvieron más cerca de lograrlo al reescribir *Gil Blas de Santillana*.

11.4

Pedro Montengón

11.4.1. ***Eusebio: Ilustración, heterodoxia, contemporaneidad***

Pedro Montengón y Paret nació en Alicante en la noche del 17 al 18 de julio de 1745, en el seno de una familia de origen francés establecida en la ciudad tras la Guerra de Sucesión (partida de bautismo en Catena, 1982; García Sáez, 1974). En el Ayuntamiento de la ciudad se conserva un *Vecindario* levantado en 1754 con fines fiscales, en el que se menciona al padre del futuro novelista, llamado también Pedro, como «negociante francés» residente en la calle Mayor (la preferida entonces por la alta burguesía). Felipe V había impulsado la reconstrucción de la ciudad, muy dañada durante la Guerra de Sucesión, y favorecido el establecimiento en ella de inmigrantes franceses; los comerciantes de

este origen constituían una activa colonia, y el puerto era en la época uno de los más activos de España, salida natural de Castilla al Mediterráneo y centro de un floreciente tráfico (Giménez López, 1981).

El joven Pedro Montengón fue alumno de los jesuitas locales y prosiguió luego sus estudios en Valencia, Tarragona y Gerona. Su entrada en la orden hubo de ser iniciativa de sus padres, sin vocación propia que la confirmase. No la fomentaron ni el ambiente intelectual ni el sistema pedagógico de la Compañía, a pesar de la presencia en Valencia del P. Antonio Eximeno, cuyo magisterio reconoció Montengón en una de sus *Odas*. La condena de la enseñanza de base aristotélica aparece en *El Mirtilo*, en *Eusebio*¹⁶ y en *Sermones quator*, la primera publicación de Montengón.

Antes de cumplir los veintidós años se vio envuelto en la expulsión de los jesuitas de España. La hostilidad contra la Compañía (general en Europa, documentada en España por el testimonio de Campomanes, 1977) se fundaba en la convicción de que había logrado convertirse en un poder independiente dentro de la Iglesia y del Estado, utilizando los medios más maquiavélicos: el asesinato, la acumulación de riqueza y el control de las conciencias de reyes, príncipes y clases dirigentes gracias al confesionario y la enseñanza. Se afirmaba que practicaban poco evangélicamente el comercio en las Indias Orientales y Occidentales, que habían intentado crear un estado independiente en el Paraguay y que sus conspiraciones habían conducido al intento de asesinato de Carlos II de Inglaterra y de Luis XV de Francia. El atentado contra el rey de Portugal en 1758 fue utilizado para expulsar a los jesuitas del reino en 1759; Francia siguió el ejemplo cinco años después. En España era hostil a la Compañía buena parte de las órdenes religiosas y del episcopado, especialmente en Indias; por otra parte, llega al poder en los años sesenta una promoción de ilustrados que se propone reformar la enseñanza y la administración para erradicar los privilegios estamentales, y que aprovecha el «motín de Esquilache» para inducir a Carlos III a decretar la expulsión de la Compañía de España. El Consejo Extraordinario formado para investigar las causas del motín de 1766 aprueba el Dictamen de Campomanes el 29 de enero de 1767; el Decreto de expulsión es firmado por el rey el 27 de febrero; la Instrucción dirigida a las autoridades locales por Aranda, el 1 de marzo; la Pragmática justificativa de Carlos III, el 2 de abril. La Compañía de Jesús fue suprimida por el papa Clemente XIV en 1773, y restablecida por Pío VII en 1814.

De la expulsión quedaron exceptuados temporalmente enfermos y ancianos, hasta que su salud permitiera el viaje, y procuradores, a los que se retenía durante dos meses para que colaboraran en el inventario y entrega de los bienes

¹⁶ En *El Mirtilo*, tras la canción *Quiso mezclar la mano*, hablando Mirtilo de su educación cuenta que de niño salió para Italia, y Silvanio lo felicita por no haber perdido su mocedad «en cursar la miserable filosofía aristotélica» (pág. 28). En *Eusebio*, el ensayo de Locke sobre el entendimiento humano sirve de Lógica en la formación de Eusebio, con repudio explícito de Aristóteles, y se denuncia el grotesco espectáculo de las disputas escolásticas de los estudiantes de Salamanca (I, 4, págs. 225-226; IV, 1, pág. 841; III, 5, págs. 770-771).

confiscados. Los novicios, por su parte, debían ser separados de los profesos para permitirles decidir libremente si deseaban quedar en libertad como seglares. Montengón debió de ser deportado contra su voluntad, a pesar de sus protestas, y se secularizó en 1769. Los jesuitas de la provincia de Aragón, tras la negativa del Papa a autorizar el desembarco en Italia y la estancia provisional en Córcega, fueron instalados en Ferrara.

Montengón fue pensionado por el Gobierno español, debido a sus méritos literarios, en 1788, y se casó poco después. Residió en Ferrara, Venecia y Génova, y viajó a Madrid a comienzos de 1800, aprovechando la autorización concedida entre 1798 y 1801 a los ex jesuitas, para ocuparse de los enredos ocasionados por la prohibición inquisitorial del *Eusebio* y de su pleito con la casa editorial de Sancha. Salió de España, por Alicante, en mayo de 1801, y murió en Nápoles el 18 de noviembre de 1824, según la partida de defunción publicada por Fabbri (1972, pág. 21 n. 40. Una amplia documentación biográfica se encuentra en la edición de 1990a, I, págs. 13-37).

La obra narrativa de Montengón comprende cinco títulos, aparecidos entre 1786 y 1795: *Eusebio*, *El Antenor*, *El Rodrigo*, *Eudoxia* y *El Mirtilo*. Sobre ellos y sobre la producción toda de su autor ha pesado siempre la acusación de contener abundantes descuidos lingüísticos e italianismos; así lo sentenciaron Gumersindo Laverde, Cueto, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal (Cueto, 1952, pág. CXXIX; Laverde, 1868, pág. 116, reimpresso en Carnero [ed.], 1990b; Menéndez Pelayo, 1962, IV, pág. 99; Menéndez Pidal, 1928, III, págs. 28-29). Es probable que el prestigio de los dos últimos, unido a la falta de atención que largamente ha postergado nuestro siglo XVIII, sea la causa de la escasez de bibliografía dedicada a Montengón, hasta no hace mucho. González Palencia publicó en 1926 un extenso artículo dedicado a la persecución inquisitorial del *Eusebio* y al pleito de su autor con Sancha; Emilio Alarcos dedicó a la novela dos breves «notas» en 1941; Elena Cateña, que no llegó a publicar su tesis doctoral sobre Montengón, ha ido desgranando sus conocimientos en artículos aparecidos entre 1948 y 1982; Miguel Batllori, en su conocido libro de 1966 sobre los jesuitas españoles expulsos, se ocupó accidentalmente de Montengón. Con todo ello, sin embargo, seguía faltándonos un estudio de conjunto sobre la figura y la significación literaria de quien fue, sin duda, el primer novelista del XVIII español. La monografía de Maurizio Fabbri (1972) fue una importante llamada de atención, y puso ineludiblemente el tema sobre el tapete. Siguiéron artículos del mismo Fabbri, de Piero Menarini y otros, una tesis doctoral (aún inédita) presentada por Jeanne Isaac en la Universidad de Burdeos III en 1978, el volumen coordinado por José Caso González (1983) en una conocida *Historia y crítica de la literatura española*, la edición en 1984 del *Eusebio*, por Fernando García Lara, la de *El Rodrigo*, *Eudoxia* y una selección de *Odas* debida a Guillermo Carnero en 1990, y una recopilación, a cargo del mismo, de los principales estudios dedicados a Montengón desde Laverde hasta hoy, publicada en 1990 también. Las referencias bibliográficas a todo ello pueden verse en el correspondiente lugar de este volumen.

La primera edición de *Eusebio*, en cuatro volúmenes, vio la luz en 1786-1788, y la primera de su versión expurgada en 1807-1808. La historia comien-

za cuando el cuáquero Enrique Myden y su esposa acogen a un náufrago, Gil Altano, al que acompaña un niño de seis años, llamado Eusebio, al que adoptan. No lo educan en el cuaquerismo por suponerlo católico, ya que uno de los principios de aquella religión es la libertad y la tolerancia. La educación del niño es confiada al cestero Jorge Hardyl, que la basa en Epicteto y no en el dogmatismo religioso, en Locke y no en Aristóteles. Hardyl habla con franqueza y naturalidad sobre las grandes cuestiones del vivir humano. Si en el planteamiento de la educación de Eusebio tenemos una decidida manifestación de simpatía hacia la filosofía, la psicología y la pedagogía más avanzadas en la época (adiestramiento del sentido moral basado en la razón y en la experiencia, para fundar filosóficamente una virtud de significado antes laico y cívico que religioso), el simbólico retorno a la vida de Eusebio entre los cuáqueros tiene una indudable dimensión ideológica, ya que en esta corriente religiosa veían los espíritus progresistas del XVIII, plasmado en la realidad, un ideal utópico de convivencia virtuosa y tolerante directamente relacionado con el mito primitivista¹⁷.

Eusebio viaja a Europa con Hardyl. En Inglaterra demuestra gran interés por las industrias y máquinas y por su contribución al progreso y al bienestar público. Montengón afirma (como en las *Odas*) que los viajes no deben orientarse al mero entretenimiento, sino a la adquisición de conocimientos útiles; y que viajar disipa prejuicios, intolerancia y chauvinismo (1786-1788, págs. 514-516).

En el café de St. James de Londres un caballero que lee una gaceta se burla de las posibilidades de progreso de España; otros contertulios se refieren al atraso del país desde Felipe II, en todos los órdenes. Un español allí presente se enfurece y todo termina en duelo; Montengón reprueba tal costumbre y la idea de honor que la fomenta (*Ibíd.*, págs. 517-526).

Eusebio viaja luego a París; ha asimilado provechosamente los frutos del viajar, pues reflexiona cuerdamente sobre la diversidad de sectas religiosas inglesas, sobre las ventajas de la tolerancia y los perniciosos resultados del fanatismo (págs. 562-563). Toda la ciudad está conmocionada por el supuesto poder milagroso del sepulcro de un diácono; Montengón ironiza sobre los intereses ocultos que llevan al fingimiento de falsos milagros, y sobre la ridícula devoción a reliquias y amuletos (en este caso, los calzones del diácono). Las indagaciones de Eusebio y Hardyl sobre la milagrosa curación de un ciego terminan en la confesión por éste de haber sido sobornado para fingirse primero ciego y luego curado (págs. 608-621). El supuesto embrujamiento de una casa resulta

¹⁷ Montengón fue un lector atento del *Émile* de Rousseau, donde se cita frecuentemente a Locke; *An essay concerning human understanding* y *Some thoughts concerning education* se publicaron en 1690 y 1693, y fueron traducidos al francés en 1700 y 1695, respectivamente. El cuaquerismo significaba sobriedad, austeridad, honradez, pacifismo, deísmo, tolerancia y rechazo de absurdos dogmáticos y religiosidad ritual; su establecimiento en Pennsylvania imponía la asociación con los ideales primitivistas; véase Philips, 1932.

El mito cuaquerista se difundió gracias a la *Enciclopedia*, a la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* de Raynal, y a Voltaire, que se ocupó elogiosamente de los cuáqueros en *Essai sur les Moeurs* o en *Letres philosophiques*.

igualmente aclarado tras una inteligente pesquisa detectivesca (págs. 720-732). En Lyon se hace Eusebio con el diseño de unos telares para seda (pág. 719).

Al llegar a España, el contraste es brutal: malos caminos y mesones, tierras sin cultivar, desidia y ociosidad.

Montengón comenta el supuesto milagro tradicional de Santo Domingo de la Calzada, y el poco favor que tales absurdos hacen a la religión (págs. 758-759), como los predicadores gerundiacos o las falsas profecías y adivinaciones (págs. 760-768, 854-855). Una supuesta resurrección, atribuida a milagro de San Vicente, resulta en realidad obra de una medicina (págs. 858-859).

Todo esto es coherente con la actitud mostrada por Montengón en sus Odas, en algunos de cuyos temas insiste la novela. Se añade aquí la crítica de los extravíos religiosos del pueblo y de la malicia interesada de quienes los fomentan; y también de la falta colectiva de sensatez y educación, que lleva al terreno de lo sobrenatural la causa de cualquier cosa aparentemente inexplicable¹⁸.

Montengón era consciente de que su novela podía ser censurable desde la ortodoxia religiosa, y no porque en ella se condenen abusos y supersticiones extraños a la pureza de la fe, sino precisamente porque el *Eusebio* demuestra que se puede ser un hombre de bien al margen de la religión. Montengón justifica en el prólogo la carencia de doctrinarismo católico suponiendo que la época exige argumentos morales a los que puedan asentir los descreídos:

El hombre es el objeto de este libro: las costumbres y las virtudes morales son el cimiento de su religión. Católico, la tuya es sola la verdadera, sublime y divina; mas tú no eres solo en la tierra, y el *Eusebio* está escrito para que sea útil a todos. El impío, el libertino, el disoluto, no se mueven por objetos de que hacen burla, ni se dejan convencer de razones que desprecian; y aquellos mismos que desde el trono de su altanera filosofía queerrán tal vez dignarse de poner los ojos en el *Eusebio*, lejos de aprovecharse de su lectura le volverían con desdén el rostro después de haberle arrojado de sus manos, si en vez de la doctrina del filósofo gentil Epicteto vieran la de Kempis, o la de otro católico semejante. Tal es la extravagancia de la mente y la depravación del corazón humano (1984, pág. 79).

En los preliminares de la parte III pide a quienes echan en falta la religión que esperen a la IV. En ésta podemos leer, libros 1 y 4, páginas 845 y 1011:

Estos honestos solaces no disipaban los sentimientos de la virtud y de la religión de Eusebio. Hicieron una impresión indeleble en su ánimo la enseñanza de Hardyl, sus ejemplos y consejos; especialmente los que le dio en su muerte sobre la religión en que lo había instruido y que le dejó tan encomendada. Ésta ocupó desde entonces el primer lugar en el sistema de vida que se había formado. Tenía dedicados sus días para el cumplimiento

¹⁸ Según *Émile*, la educación debe poner en guardia contra errores comunes, más que acumular conocimientos; uno de los más frecuentes entre los primeros es creer de buena fe en lo sobrenatural, que es generalmente el resultado de una superchería interesada.

de sus sagradas obligaciones. A la lectura de los filósofos sustituyó la del Evangelio, como se lo había insinuado Hardyl. Cada día leía indefectiblemente un pedazo y los consejos que encontraba eran el ejercicio en aquel día de su virtud y de sus sentimientos, que con ella se fortalecían.

El tratado de la tranquilidad del sabio, el de la constancia del mismo y el de la felicidad de la vida de Séneca, que casi sabía de memoria, le sirvieron de grande confortativo y consuelo en aquella terrible situación. Añadióse a esto el descubrir a la escasa luz una imagen del Salvador formada con lápiz en la pared por alguno de los infelices que habían habitado antes aquel calabozo. Contribuyó su vista para que Eusebio comenzase a cotejar su triste estado y el que le podía esperar con la pobreza, con el oprobio y tormentos padecidos de aquel divino sol de justicia y de virtud, ante el cual todos los sabios de la tierra se oscurecían como pequeños astros, que sólo resplandecieron en las tinieblas de la ignorancia y del error, que dispó con la luz de sus divinas máximas y consejos aquel hombre Dios que se dejó ver a la tierra para ilustrarla y para ser su Redentor y dechado de las virtudes más sublimes. Estas memorias y las de los consejos y ejemplos del Evangelio que Eusebio llamaba a su memoria, fortalecían y consolaban su ánimo.

Sempere y Guarinos, que al publicar en 1787 el volumen IV de su *Ensayo de una biblioteca...* sólo conocía los dos primeros tomos del *Eusebio*, observó que siendo la novela una obra de pretensión educativa, nada se trata en ella de religión, inmortalidad del alma, etc., mientras el joven protagonista se forma «por la moral natural de un cuáquero y por el código de Epicteto».

La novela tuvo la mala suerte de aparecer en el umbral de la Revolución Francesa, un acontecimiento que pareció dar la razón a los reaccionarios que llenaron la última etapa del reinado de Carlos III con sus jeremiadas acerca de los fines conspiratorios de la «falsa filosofía». Muchos pensaron entonces que en materia de religión y política la más leve concesión desencadenaba un proceso incontrolable hacia el caos y la anarquía, y que las pretensiones ilustradas de reformar dentro del orden eran encubiertas y taimadas maniobras revolucionarias, o por lo menos sueños de ilusos idealistas. El *Eusebio* fue denunciado en 1790 ante la Inquisición.

La novedad del *Eusebio* en relación a su obligado punto de referencia, el *Telémaco*, es notable. En ambos casos estamos, por supuesto, ante una novela didáctica, obediente al paradigma del viaje y al de la pareja formada por protagonista y preceptor (véase Grandroute, 1985), pero el *grand tour* de Eusebio tiene lugar en ámbitos geográficos reales y en época contemporánea, y la novela no se plantea como tratado de educación de príncipes tendente a proponer una visión ideal de la organización social y económica (esquema seguido en *El Antenor*), sino que Eusebio es una «persona particular», como decía Luzán, y lo es asimismo Hardyl, real y contemporáneo a diferencia del Mentor-Minerva feneloniiano. Y aunque de las andanzas de Eusebio se vayan desprendiendo observaciones críticas a propósito de la estructura social, la vida económica o las creencias y comportamientos colectivos, su periplo atiende esencialmente a la formación intelectual y moral del individuo en el crisol del conocimiento del

mundo, rasgo propio de la novela moderna que el siglo XVIII produce. *Eusebio* es obra lograda y amena en narración y diálogo, y dinamizada por las historias intercaladas, en las que Montengón sigue los modelos más progresivos de la época (Marivaux, Prévost, Richardson, *gothic tale*). Si su trayectoria intelectual no hubiera sido desviada y lastrada por la persecución y el desencanto, probablemente Montengón hubiera, tras el *Eusebio*, llevado a un primer plano el discurso narrativo asimilado en las historias intercaladas, y hubiéramos tenido en él al primer novelista de la España contemporánea. Porque sólo desarrolló, en *El Rodrigo*, una de las posibilidades de libre ficción ofrecidas por las *novels within the novel* del *Eusebio*; insistió en la novela pedagógica con *Eudoxia* y terminó su carrera de novelista con el salto retrógrado a la utopía que es *El Mirtilo*.

Algunos pasajes del *Eusebio* explicitan opiniones literarias que merecen ser destacadas. En parte II, libro 5 (págs. 504-505), asistimos a una representación de *Hamlet*. El juicio de Eusebio es severo: bajeza, incoherencia y extravagancia, junto a pensamiento y expresión sublimes. Cuando le arguyen lo del «genio y gusto de la nación», Eusebio replica que el verdadero criterio es la imitación de la naturaleza a través de los buenos autores, un lugar común neoclásico. Recuérdese la referencia en *El Mirtilo*, en idénticos términos, al teatro español. Algo después (págs. 510-512), Eusebio dice preferir la ópera italiana a Shakespeare, por carecer de las «zafias barbaridades» de *Hamlet*. Hardyl añade un ataque a las óperas, «como corrompedoras de las costumbres, de la decencia y decoro público [...] y privadas enteramente de la utilidad moral que podían pretextar las tragedias y comedias».

11.4.2. *El Antenor. El Rodrigo*

El Antenor fue publicado por Sancha en 1788, en dos volúmenes. La historia comienza con la ocupación y destrucción de Troya. Antenor siempre había sido opuesto a la guerra aunque se avino a participar en la que enfrentaba a griegos y troyanos por patriotismo, a pesar de considerarla injusta. Cuando ha decidido unirse a la desesperada resistencia final, se le aparece la Paz y le ordena, en nombre de Minerva, huir para dedicarse a las mayores hazañas a las que está destinado (vol. I, libro 1, págs. 4-7). Tras abandonar Troya, los ciudadanos de Absirte le ofrecen la corona, que él rechaza por «preferir la dulce paz a la tumultuosa y desasosegada grandeza» (*Ibíd.*, pág. 17).

Todo este libro 1, tanto como los dos siguientes, parece destinado a reprobar la guerra. Para Antenor sólo es lícita la guerra defensiva, y aun sólo cuando ha sido imposible evitarla; la gloria de un rey no resulta de sus conquistas, sino de la felicidad de sus súbditos (I, 2, págs. 110-111). Junto a la reprobación del belicismo hallamos en estos libros primeros la de los excesos religiosos que conducen a sacrificios humanos y otras crueldades: Antenor se determina (I, 2, pág. 109) a suprimir tales prácticas si llega un día al poder. Ya en el libro 4, el sumo sacerdote de Diana, Eopas, fingiendo oráculos y apariciones, induce a dos jóvenes devotos a asesinar al rey Ciseo. Éste nombra sucesor a Antenor, que decide emprender una serie de reformas benéficas (I, 4, págs. 214-240):

fomentar la agricultura e instituir la «Fiesta del Arado», mejorar las vías de comunicación, disminuir los impuestos, eliminar la superstición y el poder de los sacerdotes.

A esto último da ocasión el descubrimiento de los cadáveres de los fanáticos enviados a asesinar a Ciseo, muertos por Eopas para ocultar su crimen. Antenor aprovecha la coyuntura, tras la confesión de Eopas, para destruir el templo de Diana y levantar en su lugar uno dedicado a la Paz. Antenor emprende igualmente la reforma del puerto de Taurea y estimula el comercio y la navegación mediante ventajas varias y exenciones fiscales. Montengón afirma que es imprescindible que el poder dé los primeros pasos en el fomento de las actividades socialmente útiles, y de aquí pasa a justificar el despotismo ilustrado.

En el volumen II del *El Antenor*, el protagonista abandona su reino tras abdicar y llega a la república de Elime, en la que rigen costumbres y leyes sumamente avanzadas: inexistencia de monarquía; igualdad de todos los ciudadanos en trajes, signos externos de riqueza y vivienda, quedando reservada la suntuosidad para los edificios públicos; limitación de la propiedad privada; inexistencia de penas corporales y de pena de muerte, sin otro castigo para el delito que el destierro; inexistencia de policía y de ejército; prohibición de la expansión militar, de la ociosidad y la vagancia (véase libro 1, págs. 16-18). Así el sistema instituido por el rey Elimo parece el ideal teórico, o impracticable o alcanzable sólo en un estadio último de civilización, mientras las reformas de Antenor caben dentro de lo inmediatamente factible. La novela, a pesar de su indudable interés para conocer el pensamiento de Montengón, es sumamente prolija y episódica, como diría un neoclásico.

El Rodrigo, romance épico, salió de las prensas de Sancha en 1793. Pudiera entenderse *El Rodrigo* en la estela de *El Antenor*, y acaso verse como una nueva novela didáctica centrada en el trazado de la antítesis del buen príncipe; pero tal lectura, aunque posible como interpretación secundaria, nos llevaría, sin duda, a reducir los horizontes literarios de lo que se entiende mejor como proyección de las posibilidades narrativas abiertas por el *Eusebio*, y especialmente por sus historias intercaladas. Puede afirmarse que *El Rodrigo* es la más significativa de las novelas de Montengón precisamente por liberarse de las imposiciones del didactismo. Y de hecho, aunque *El Rodrigo* y *Eudoxia* se imprimen el mismo año, la primera es, sin duda, posterior a la segunda; las solicitudes de licencia de impresión son respectivamente de 1791 y 1789, aunque ello no sea concluyente.

El protagonista viene caracterizado por la debilidad e inestabilidad de su carácter, que permanentemente oscila entre elevados sentimientos de nobleza y honor, y las más bajas y rastreras inclinaciones. El cometa cuya aparición marca ominosamente el comienzo de su reinado tiñe su vida de permanente inquietud. Sus iniciales propósitos de ceñir la corona en servicio de la justicia se convierten en quimera ante la realidad de su temor a la familia de Witiza y de su pasión por Florinda, y el pérfido consejero Guntrando crea espacio para sus arterías, ensanchando las resquebrajaduras de su voluntad dividida. Los acontecimientos sobrenaturales son igualmente frecuentes en *El Rodrigo*: el cometa y los terremotos e inundaciones que acompañan la coronación de

Rodrigo; el terremoto en la gruta donde el rey abusa de Florinda; la aparición del espectro de Witiza durante los oficios fúnebres en el aniversario de su muerte; la entrada de Rodrigo en la cueva de Hércules, con el misterioso Adenulfo y el desprendimiento de las lámparas; la aparición de Mahoma durante la expedición de la armada musulmana que va a dar el segundo asalto a España, y durante el ataque a Tartesio; la de Ataúlfo en combate con Mahoma, que luego lucha con Pelayo; la de la muerta Endigilda para poner a don Julián al corriente de la afrenta de su hija:

Se le aparece en sueños Endigilda, envuelta en la funérea mortaja. Mas en vez de conservar su semblante la entereza de las facciones, como cuando acabó de expirar, se veía al contrario casi todo roído de los gusanos, acrecentando el horror que inspiraba el mismo, aunque todavía conservaba la semejanza por más que le desfigurase en parte la concavidad de sus mejillas y la de sus ojos, de los cuales manaba grueso llanto que recogía en la mortaja misma... (1793, pág. 159).

La elaboración legendaria del fin del reino visigodo y su aprovechamiento literario hasta el siglo XVII podrá encontrarlas el lector en otros volúmenes de esta obra. En el siglo XVIII, el tema de Rodrigo fue llevado al teatro por varios dramaturgos, desde Nicolás Moratín a Quintana; pasó al XIX en manos del duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla y otros. Montengón, en el tránsito entre ambos siglos, le dedicó *El Rodrigo* y el poema extenso del que se trata en el capítulo 9 de este volumen. En ese contexto, la novela de nuestro autor puede considerarse, como señaló Menéndez Pelayo en *Estudios y discursos*, la primera novela histórica del Romanticismo español.

11.4.3. *Eudoxia* y la novela pedagógica

Eudoxia, hija de Belisario, fue publicada por Sancha también en 1793. La crítica ha relacionado tradicionalmente la novela de Montengón con el *Bélisaire* de Marmontel, que refleja de manera perfecta la ideología de la burguesía conservadora de 1789. No es una novela, sino fundamentalmente un tratado de educación de príncipes tendente a una monarquía reformista, democrática y humanitaria, sin asomos de ninguna clase de revolución, puesto en boca de Belisario y escuchado por Justiniano y Tiberio. En el *Bélisaire* no existe más personaje que el protagonista. El matrimonio entre Eudoxia y Tiberio se resuelve en pocas líneas, sin que haya mediado el menor relato o análisis psicológico.

La novela de Montengón es algo totalmente distinto. En *Eudoxia* el interés se centra en la hija de Belisario y en la formación de su carácter en el crisol de las desventuras de su padre; en cierto modo, y aunque el planteamiento de las circunstancias de esa formación sea distinto, estamos ante un *Eusebio* de protagonista femenino, en el que se repite el paradigma de la pareja preceptor-discípulo. El argumento se funda en el amor entre Eudoxia y Maximio, joven noble pero de escasa fortuna, a quien por ello desprecia An-

tonina. Belisario, ignorante de los sentimientos de su hija, proyecta el matrimonio de ésta con Basíledes. La situación sirve a Montengón para desarrollar toda una casuística relativa a la autoridad de los padres y la autonomía de los hijos en materia matrimonial, coyuntura que caracteriza a los personajes implicados en el marco de una tesis conciliadora y especiosa.

El padre de Eudoxia es naturalmente, junto con los discursos de Domitila, preceptora de Eudoxia, el último referente moral en la novela, perfecto ejemplo del temple y solidez de la virtud interior inexpugnable por la adversidad, de humanidad y benignidad. A ello corresponde su constante menosprecio de corte y elogio de la vida primitiva, también asumidos por Maximio.

Uno de los discursos de Domitila trata, por ejemplo, de la educación de la mujer. La opinión común considera que su función ha de limitarse a las tareas del hogar, y que no debe leer más que libros de devoción. Aunque Montengón opina que el aseo y la economía doméstica son imprescindibles, opina también que no educar a las mujeres es un prejuicio bárbaro que sólo se explica por el deseo de los hombres de dominarlas con mayor facilidad. La supuesta inferioridad de la mujer sólo puede sostenerse en la medida en que la fuerza física se defina como la más elevada facultad humana. Según los prejuicios comunes, el estudio distrae a las mujeres de sus tareas caseras, aumenta su presunción, crea ocasiones de mayor trato social y galanteo e infunde ideas peligrosas en cerebros débiles. Montengón replica a través de Domitila que se admiten, sin embargo, como naturales mil costumbres y conductas que distraen a las mujeres sin provecho y fomentan su fatuidad; que los seductores buscan a las mujeres por su belleza y no por su saber, y que las ignorantes caen más fácilmente en sus redes; que ocuparse en la lectura excusaría a muchas mujeres de los errores que causa la ociosidad, y que las mujeres instruidas moderan la vanidad masculina y el donjuanismo. Los saberes que deben aprender las mujeres son, además de la lectura y la escritura, la aritmética, la lógica, las ciencias naturales y a filosofía moral. Aunque en principio el recato y el decoro no les permitan acudir a los centros de enseñanza, no deberían las mujeres de extraordinario talento quedar privadas del acceso a los estudios superiores: ancianos respetables y señoras doctas pueden, asimismo, actuar como preceptores domésticos.

La obra de Montengón es infinitamente superior a la de Marmontel. De un tratado de educación de príncipes, expuesto en los monólogos de un solo personaje, hemos pasado a un universo novelístico orientado hacia la formación del carácter moral individual. Montengón desarrolla los personajes de Antonina, Eudoxia, Maximio, Belisario y Justiniano, e introduce los de Domitila, Septimio, Dantila, Severo, Sulpiciano, Escipión, Evanio, Mucio. *Eudoxia* sigue siendo una novela sin religión, pero Montengón ha procurado plantear las aventuras amorosas de la protagonista dentro del conservadurismo, y eliminar lo que en el *Eusebio* resultaba más conflictivo frente a la vigilante ortodoxia, entre ello la situación de la historia en el mundo contemporáneo. Así pierde la novela la inmensa mayoría de su potencial modernidad, y la ocasión de haber sido la primera novela femenina de la Edad Contemporánea española.

11.4.4. *El Mirtilo y la novela pastoril*

En *El Mirtilo, o los pastores trashumantes* (Madrid, Sancha, 1795) la acción es prácticamente inexistente. Cansado de pretender empleos y premios con los que poder mantenerse y ejercitar su vocación poética, Mirtilo decide hacerse pastor. Oye cantar al pastor Silvanio, y al oírle expresar sentimientos similares a los suyos lo busca, y se reúne con un grupo de pastores que se dirigen a Extremadura. A petición de Silvanio cuenta Mirtilo su vida. Refiere que de niño pasó a Italia, donde cursó sus estudios; Silvanio lo felicita por no haber empleado los años juveniles en el estéril estudio de la filosofía de Aristóteles. Posteriormente, vuelve Mirtilo a su patria con la esperanza de labrarse una posición gracias a sus conocimientos de lenguas y letras, atendiendo a su superioridad sobre los literatos españoles, sobre todo a la vista de «algunas comedias sin pies ni cabeza, llenas de desórdenes, de pensamientos bajos y pueriles y faltas no menos de moralidad que de decencia y de decoro» (1795, págs. 29-30). Dice Mirtilo haber compuesto él mismo una comedia, *El celoso arrepentido*, fracasada por culpa del mal gusto reinante. Entre numerosas canciones de todo tipo prosigue el viaje. Aparece el ermitaño Otón, y profetiza un feliz destino a Mirtilo. En una fiesta campestre Algino apuñala a su amada Cretea, celoso de verla bailando con Pirano, y luego se suicida.

Dalisio cuenta su historia: se casó «mal y pronto» por deseo de su padre y su suegro y por conveniencia económica; su mujer acabó odiándolo y encerrándose en un monasterio. Mirtilo clama entonces (*Ibíd.*, pág. 198) contra la indisolubilidad del matrimonio en tales casos. Aparece un caballero andante de traza quijotesca y hablando en fabla antigua; dice ocuparse de desfacar supersticiones y malos usos, y haber enviado ya a trabajar a cuatro individuos de dos castas socialmente improductivas: ermitaños y mendigos (págs. 246-249). Mirtilo se extraña al ver el atraso de Extremadura: escasez de población, ausencia de industria y comercio, abandono de la agricultura, predominio de la ganadería como única actividad económica. Propone sustituir las grandes cabañas trashumantes por pequeños rebaños estables, propiedad de labradores no latifundistas (págs. 264-266).

Concluido el viaje, busca Mirtilo un lugar donde asentarse. Encuentra a dos mujeres, madre e hija, cubiertas de harapos y habitantes de una cueva. La primera, Melania, enviudó antes de nacer la segunda, Melanira. Ésta ha vivido desde su nacimiento en el campo, en contacto con la naturaleza y sin trato con seres humanos. Mirtilo encuentra en ella su ideal de mujer inocente e incontaminada. Ofrece Mirtilo tasajo a ambas mujeres, pero Melanira lo rechaza, de lo que deduce el joven que el hombre natural no es carnívoro. El lugar, cuando lo recorre Mirtilo, resulta ser un verdadero paraíso; en sus caminatas encuentra un esqueleto, que supone ser el del marido de Melania. La obra termina cuando ésta iba a contar su historia; suponemos que Mirtilo y Melanira se desposan y viven felices, lejos de la sociedad, en aquel escondido edén.

La novela (si es lícito llamarla así) está salpicada de innumerables composiciones poéticas. Varias ofrecen algo que añadir a la calderilla ideológica que he-

mos ido viendo. La canción *Aquella feliz vida* expone el mito de la Edad de Oro; la égloga *Desengaño del amor* afirma que tal sentimiento no cabe en el pecho de las corrompidas mujeres de las ciudades. La canción *Oh, delicioso prado* expone los lugares comunes del menosprecio de corte. En los tres casos, cantan Mirtilo y Silvanio.

Gumersindo Laverde creía en el carácter autobiográfico de lo que según Menéndez Pelayo es la última novela pastoril española. Fabbri (1972, págs. 126-134; 1985) considera que estamos ante una novela utópica y rusoniana, en la que trasluce el desencanto de Montengón ante la posibilidad de mejoramiento del mundo, y da lugar al ejercicio pastoril de irrealidad evasiva, sin que por eso desaparezca el espíritu crítico que se manifiesta en las páginas dedicadas a Extremadura.

La tesis del desengaño final del autor, en marcado contraste con sus juveniles entusiasmos reformistas, parece verídica, y debe ser puesta en relación con el giro ideológico que suponen las modificaciones introducidas en la edición madrileña de las *Odas*, que sale a la luz un año antes que *El Mirtilo*.

El retiro final de Mirtilo en Andalucía hace pensar inmediatamente en el relato por Adoam (en el libro VII de *Las Aventuras de Telémaco*) de las delicias de la Bética. A bordo de la nave de aquél se celebra un banquete, y tras el canto de Achitoas y de Mentor le llega el turno al anfitrión, que se complace en ensalzar la feliz rusticidad de los habitantes del sur de España: clima templado, generosidad de la naturaleza, sobriedad, desprecio del lujo y los metales preciosos, ausencia de codicia y propiedad privada, pacifismo, hombría de bien y modélico respeto del matrimonio, en contraste con la deshonestidad de los chipriotas, de cuyas costumbres trata el libro 4.

11.5

La novela en el último tercio del XVIII y comienzos del XIX

11.5.1. Vicente Martínez Colomer

Vicente Martínez Colomer ha sido tradicionalmente ignorado o desatendido por los historiadores del XVIII literario español, con la agravante de su adscripción al huerto no siempre bien oreado que es la bibliografía llamada «regional» o «particular» (pues era valenciano y profesó en la orden franciscana) (véase Eiján, 1935, págs. 401-403; Fuster [1830] 1980, págs. 414-415; Rico García & Montero Pérez, 1888, págs. 224-225). A las noticias trasladadas sin verificación de un repertorio a otro, a los títulos llevados y traídos «como pella a las dueñas» (*Libro de Buen Amor*, estr. 1629) y sin lectura de las obras, sucede recientemente una atención más rigurosa en la reedición de

dos de sus obras: la *Historia de la provincia franciscana de Valencia*, en 1982; *El Valdemaro*, en 1985.

Con todo, carecemos de suficientes datos biográficos de Martínez Colomer. El P. Benjamín Agulló, en el estudio preliminar de su citada edición de la *Historia...*, publicó su partida de bautismo, que lo revela nacido el 26 de enero de 1762 e hijo de un escribano. En cuanto a la fecha de su muerte, Fuster la supone el 22 de febrero de 1820. Pudo Colomer ser objeto de represalias políticas por su vinculación a fray Joaquín Company, general de los franciscanos y arzobispo de Valencia durante la ocupación francesa y la estancia en la ciudad de José I tras los Arapiles (véase Mercader Riba, 1971, pág. 335; 1983, págs. 348, 475); fue Company quien nombró cronista a Colomer, y éste dedicó a su protector la primera edición de *El Valdemaro*. E. A. Peers (1924a, pág. 165; 1924b, pág. 372) cita a Martínez Colomer a propósito de su traducción del *René* de Chateaubriand, como Montesinos (1966, págs. 172, 173). En cuanto a la obra propia de Colomer, las referencias del mismo Peers o las de otros estudiosos¹⁹ no son especialmente precisas o afortunadas.

La obra narrativa de Martínez Colomer incluye seis producciones originales y una traducción. Esta última es la *Vida del joven René* de Chateaubriand (Valencia, 1813 y 1827). Las originales son las siguientes:

Nueva colección de novelas ejemplares (Valencia, 1790). Apareció con el seudónimo de «Francisca Boronat y Borja». Contiene cuatro novelas (*La Narcisa*, *El petimetre pedante*, *La Dorinda*, *El hallazgo de Alejandrina*) que aparecieron en cuadernillos sueltos, a tenor del ejemplar localizado en una biblioteca privada valenciana.

El Impío por vanidad (Valencia, 1795).

Novelas morales (Valencia, 1804), refundición de las dos anteriores.

Sor Inés (Valencia, 1815 y 1822).

Reflexiones sobre las costumbres (Valencia, 1818, 2 vols.).

El Valdemaro, cuya primera edición es de Valencia, 1792, 2 volúmenes. Tuvo otras cuatro, todas valencianas, hasta 1822.

Las *Novelas morales* se abren con un prólogo en el que Martínez Colomer expone sucintamente sus ideas acerca del género. Cita al P. Isla en abono del uso castizo y sencillez del lenguaje, lamenta la plaga de galicismos que desfigura las letras españolas y la abundancia de malas traducciones. Sus modelos, declara, son Cervantes, Mateo Alemán, Santa Teresa, Fr. Luis de León y Fr. Luis de Granada. También se confiesa autor, bajo el seudónimo que indicamos, de la colección de *novelas ejemplares* que la nueva edición repite con adición de *El Impío por vanidad*. Estos relatos revelan a un escritor dueño del arte de la palabra y de los recursos de la construcción, capaz de mantener y conducir a su antojo el interés del lector, dotado de amenidad y agudeza satírica. Un único defecto: la insistencia en dejar explícitas considera-

¹⁹ Peers, 1967, I, págs. 55, 178, 387; Brown, 1953; Ferreras, 1973b, págs. 30, 106, 143-144, 209-213; 1979. Es preciso reconocer, en cualquier caso, que no puede llegarse a una bibliografía correcta de Martínez Colomer sin recurrir a las bibliotecas locales, e incluso a las privadas. Véase la localización de ejemplares en el estudio preliminar a *El Valdemaro* (1985), págs. 17-24, 41-44.

ciones didácticas totalmente redundantes, a las que, en numerosas ocasiones, sabe escapar el talento imaginativo; aunque éste alcanza su máxima cota en *El Valdemaro*.

A la vista de estas *Novelas morales* podría decirse que el universo narrativo de Martínez Colomer consta de dos grandes provincias. Una, los relatos de costumbres contemporáneas (*El petimetre pedante*, *El impío por vanidad*); otra, los fantásticos, exóticos y de aventuras (*La Dorinda*, *El hallazgo de Alejandrina*). En los primeros, el argumento y trazado de caracteres se subordinan sin dificultad a los presupuestos didácticos, que son ortodoxos y conservadores como cuadra a un eclesiástico. En los segundos prevalece lo narrativo, imaginativo y fantástico; el didactismo no desaparece, desde luego, pero viene a ser un añadido superpuesto y prescindible, que no logra informar la compleja estructura argumental como un todo. Si en los relatos de costumbres lo didáctico era un elemento estructural, en los de aventuras no es más que episódico. Lo cual beneficia, por supuesto, a estos últimos desde el punto de vista literario. De todos modos, se debe señalar que Martínez Colomer dispone de un irrefutable argumento para transferir didácticamente sus novelas de aventuras, siempre presididas por el principio de la justicia poética. Ese argumento consiste en presentar la múltiple y multiforme peripecia como casuística relativa al dogma de la Providencia. Con lo cual queda libre en conciencia para dar rienda suelta a su potente instinto y sus ricas dotes de novelista.

El Valdemaro se beneficia de los procedimientos acuñados en el taller literario de las *morales*: 1.º, diseño de una enrevesada trama de aventuras, viajes y peligros; 2.º, el motivo del encuentro casual entre un personaje atribulado y otro generoso y caritativo que lo socorre y se interesa por su suerte, obligando al primero a relatar su historia (Fernando y Carmela en *El hallazgo de Alejandrina*); 3.º, las coincidencias imprevisibles, sorprendentes y sutilmente verosímiles (aparición de Leonisa en *El petimetre...* y de Gerardo en *La Dorinda*, presencia de Teodoro en el lugar en que los piratas apresan a Fernando y Carmela en *El hallazgo...*); 4.º, el encuentro y reconocimiento entre personajes ligados por lazos afectivos y separados por circunstancias adversas (Teócrito y Gerardo en *La Dorinda*, Alejandrina y sus padres en *El hallazgo...*).

En las *Novelas morales* encontramos igualmente motivos que luego pasarán a *El Valdemaro*: el menosprecio de corte (Eusebio en *La Narcisa*); el tema de la naturaleza; el sentimentalismo y apasionamiento en actitudes, conducta y parlamento de los personajes; la enajenación mental y las visiones y pesadillas (visión por Narcisa de su amante entre las llamas del infierno, pág. 18). La parafernalia sentimental de Martínez Colomer es considerable en estos relatos. Sus personajes padecen intensa amargura, tristeza, inquietud, miedo y desesperación; exhalan abundantes lágrimas y suspiros, les invaden temblores convulsivos y fríos sudores; caen desmayados, se arrancan el cabello, rasgan sus vestidos, gritan, corren enajenados o quedan petrificados y mudos; hablan entrecortadamente, pronunciando frases incompletas y sin sentido y abundantes exclamaciones o angustiosas preguntas.

Los artificios narrativos en *El Valdemaro* no son distintos de los de las novelitas de aventuras. El personaje en apuros relata su historia a quienes lo socorren (Valdemaro a Andrónico en el libro I y a Gésner en el II; Rosendo a Andrónico

y Valdemaro en el III; Valdemaro y Ulrica-Leonor a los tripulantes del navío en el VI; Valdemaro a Felisinda en el VII). El procedimiento da lugar a complicadas incrustaciones de unos relatos dentro de otros: el de Alberto dentro del de Andrónico en el libro IV, el de Federico dentro del de Ulrica-Leonor en el VI. Se multiplican las asombrosas coincidencias y los reiterados naufragios que van amontonando las aventuras en la que, sin duda, es una de las novelas más húmedas de la historia de la Letras españolas. Martínez Colomer acude también en ella a las descripciones de la naturaleza, unas veces bella y otras sublime (las numerosas tempestades).

El Valdemaro fue una obra de gran éxito en su tiempo. No sabemos si todos sus lectores del siglo XX sentirán su indudable encanto. Lo creemos debido a tres factores. La acumulación de aventuras, que infunde a la obra un ritmo hábilmente conducido, si aceptamos el desenfado con que Martínez Colomer lo sustenta a base de naufragios sucesivos. El efectismo de los episodios terro-ríficos y sobrenaturales, repletos de imaginación y plasticidad. Y sobre todo, el más atractivo de los personajes, Felisinda, nueva Dido que simboliza la persecución utópica del goce y del placer al margen de las exigencias del deber y de las imposiciones de la realidad. Si Martínez Colomer se creyó en la obligación de poner a sus lectores en guardia contra los riesgos de la pasión, el personaje más consistente y mejor trazado de la novela, Felisinda, sólo consigue hacer atractivo aquello que debería combatir. Dos reparos podemos poner, con todo, a Martínez Colomer: su dependencia de Cervantes y el *Persiles* y su excesivo didactismo: aunque éste palidece ante el deleite con que nuestro autor se entrega a aquello que condena o finge condenar.

La tradición bibliográfica cita una novela de Colomer, *Los trabajos de Narciso y Filomena* (o *Filomela*), nunca localizada y dada por perdida. En un artículo de 1988, Antonio Cruz Casado afirma haber localizado su manuscrito, que data hacia 1784-1786. La novela, deudora tanto de la tradición pastoril como del *Persiles*, sería un ejercicio previo a la redacción de *El Valdemaro*. Esperemos que pueda pronto leerse en letra impresa.

11.5.2. Gaspar Zavala y Zamora

La fortuna de Gaspar Zavala y Zamora, en lo que concierne a su obra narrativa, no ha sido mayor que la de Vicente Martínez Colomer. Últimamente ha merecido algo de atención su obra dramática, que no es objeto de este capítulo. Desde que Justo Pastor Fuster lo indicara, se ha ido repitiendo que nació en Denia (Alicante). Sabemos hoy que nació en Aranda de Duero (Burgos) el 7 de enero de 1762 (véase Carnero, 1989; Carnero [ed.], introducción a Zavala y Zamora, 1992). Se ignora la fecha de su muerte. Fuster la supone ocurrida en 1813; la segunda edición de *La Eumenia* (1815) introduce variantes tan escasas e insustanciales que en nada permite suponer una revisión por su autor; en Barcelona y 1817 aparece impresa *La Defensa de Ciudad Rodrigo*, en refundición no realizada por Zavala. Todos estos indicios no son, por supuesto, concluyentes, pero hacen suponer que la actividad de Zavala fue escasa a partir de la restauración borbónica de 1814.

En el recuento de sus obras menores no deben olvidarse sus traducciones de Florian: *Novelas nuevas y Fábulas*. Difundieron en España la obra del autor, junto a las numerosas ediciones del *Gonzalo de Córdoba* de Juan López de Peñalver, las de *Estela* de Rodríguez de Arellano, las de *Galatea* de Casiano Pelli- cer o las del *Numa Pompilio*.

Las *Novelas nuevas escritas en francés por Mr. de Florian, traducidas libremente e ilustradas con algunas notas curiosas e instructivas por don Gaspar Zavala y Zamora*, aparecieron en su primera edición en 1799.

Las *Fábulas de Mr. Florian, traducidas libremente al castellano por don Gaspar Zavala y Zamora* fueron publicadas en Madrid en 1809 por L. Vallín, y aún corrían, en posteriores ediciones, cincuenta años después.

Acerca de las confusiones provocadas por la novela original de Zavala, *La Eumenia o La Madrileña* y por su traducción de *Oderay*, entre bibliógrafos e historiadores, puede verse el estudio preliminar a la edición de 1992. De la primera edición (*La Eumenia o La Madrileña. Teatro moral*, Madrid, Impta. Real, 1805) no se conoce más ejemplar que el de la biblioteca privada del profesor Russell P. Sebold, que lleva el sello de Bardón y debe de ser, por tanto, el mismo cuya venta en 1955 registra Palau. La segunda (Madrid, Vda. Vallín, 1815) no es tan rara.

La acción de *La Eumenia* ocurre, de acuerdo con el monólogo inicial de Termonio, en un espacio físico que tiene su centro en la confluencia de los ríos Mosa y Hoyou, junto a la ciudad de Huy, en Bélgica. El tiempo del relato se sitúa unos treinta años después de la batalla de Culloden-Moor, de acuerdo con el relato de Amelo. Éste dice ser uno de los escoceses expatriados tras el fracaso de la aventura del pretendiente Carlos-Eduardo Estuardo, y llevar en el exilio treinta años, en compañía de Salmon, otro exiliado jacobita; lo cual concuerda con el relato de la historia de su hijo Alfonso, que huyó del hogar hace diez años, y cuando contaba dieciocho, habiéndose casado Amelo a los dos años de iniciado su destierro.

Resulta curioso hallar en la novela de Zavala un eco de la oleada de simpatía que sintió Europa hacia la figura atribulada y novelesca de Carlos-Eduardo Estuardo, personaje rodeado de un aura romántica que iba a cristalizar posteriormente en *Waverley* de Walter Scott, y que trasluce en un pasaje de las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand. Don Gaspar pudo quedar impresionado por el trágico destino de la familia que disputaba a la casa de Orange el trono de Inglaterra leyendo *El Siglo de Luis XIV* de Voltaire o acaso ese *Diario de lo sucedido al príncipe Carlos Eduardo desde Culloden* que, según Palau, publicó la imprenta madrileña de El Mercurio, y que en realidad, según el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, se tituló *Ascanio o el joven aventurero*. Probablemente la muerte del último pretendiente en 1788 despertó el interés de Zavala. A mediados de 1745 desembarcó el joven Carlos-Eduardo en Escocia; tomó Edimburgo y emprendió una marcha sobre Londres, interrumpida en Derby, que estuvo sembrada de victorias hasta la derrota, en abril de 1746, de Culloden-Moor. El triunfo gubernamental fue seguido por una terrible represión que produjo una oleada de exiliados hacia América y otros lugares.

Carlos-Eduardo poseía una cierta fama de seductor y de libertino, y se le atribuyeron numerosas aventuras amorosas, además de misteriosos viajes y

conspiraciones; su esposa, Luisa de Stolberg, mantuvo una sonada relación sentimental con Alfieri. Al morir el príncipe sin descendencia masculina, y al año siguiente su hija Charlotte (ilegítima), y habiendo renunciado a los derechos sucesorios su hermano Henry, duque de York y cardenal romano, al tomar las órdenes, se extingue en 1788 la casa de los Estuardo. Lo recuerda melancólicamente la lápida funeraria de Carlos-Eduardo, del cardenal de York y del padre de ambos, Jacobo III, en la basílica de San Pedro en Roma.

La Eumenia participa de las características que definen el género *sentimental* tan propio de la época. Tenemos a dos ancianos sabios y benévulos (Amelo y Salmon), una mujer virtuosa y apasionada (Eumenia) y un Termonio con leves y borrosos rasgos de *byronic hero*. Se exalta el amor entre esposos y se plantea la desgarradora separación entre seres que se aman dentro de los esquemas de relación definidos por la institución familiar: padre e hijo (Amelo-Alfonso) y esposos (Alfonso-Eumenia). En el segundo caso, el motivo de la separación introduce el del viaje, a cargo de uno de los cónyuges (Eumenia en nuestro caso). Se producen encuentros y reconocimientos cargados de emoción: Termonio y Clara, Alfonso y Eumenia, la asesina y su hijo en la historia del ermitaño.

El monólogo inicial de Termonio introduce los temas del menosprecio de corte, bondad natural del hombre y felicidad de la vida retirada, junto a la visión emocional de la naturaleza, asociada a las ruinas en el viaje que se narra al final del último capítulo. Salmon y Eumenia tienen visiones proféticas durante el sueño, mínimo grado de presentación de lo sobrenatural como ingrediente literario. No faltan las situaciones patéticas y el correspondiente lenguaje en quienes las protagonizan: Eumenia cuando descubre que Amelo es el padre de Alfonso; Clara y Termonio cuando se encuentran; Amelo y Eumenia cuando muere Florencia; Alfonso en su carta a su cuñada, al volver a ver a su padre y esposa tras su enfrentamiento con los bandoleros, en el relato de la penitencia que se impuso por haber dudado de su mujer y haberla abandonado. El tema de la amistad aparece en la escena de la agonía y muerte de Salmon (comienzo del capítulo 2) y al comienzo del capítulo 3. El de los sepulcros, en la descripción del jardín de Amelo. Tenemos incluso el tópico de los bandoleros, y la historia gótica que narra Fr. Pablo (adulterio y asesinato y descuartizamiento de un hombre por su esposa, luego arrepentida y penitente). El mensaje ortodoxo, menos presente que en su posible fuente (*El Valdemaro* de Martínez Colomer), es la confianza en la Providencia.

Aunque está por hacer un estudio completo y detallado de la influencia en España del autor de *La nouvelle Héloïse*, no parece errado el afirmar que ese modelo se adapta en nuestro país desdibujando lo susceptible de colisionar con la ortodoxia, y añadiendo una clave última bienpensante o al menos un aura de ambigüedad (buen ejemplo, en la novela de Zavala, el episodio de la maestra de niñas al fin del capítulo 3). *La Eumenia* debería ser incluida en la descendencia rusoniana al lado de Montengón, Mor de Fuentes, Francisco de Tójar, Jovellanos, Meléndez o Cienfuegos. Rousseau fue prohibido por la Inquisición cuando Zavala contaba dos años de edad, y los problemas que hubo de padecer el *Eusebio* de Montengón son un buen indicio de la hos-

tilidad que sentía la España oficial hacia una de las dos cabezas de la hidra transpirenaica. Las novelas de Rousseau se traducen al español con enorme retraso, y no se imprimen en España hasta el Trienio Liberal (véase Dufour, 1985; Montesinos, 1966). Sin embargo, existen pruebas abrumadoras de que su autor era leído y conocido en la segunda mitad del siglo anterior; dejando a un lado el caso especial del *Pygmalion*, lo sabemos en lo concerniente a Olavide, Jovellanos, Leandro Moratín, Meléndez Valdés, el duque de Almodóvar, el duque de Alba, el conde de Aranda, Manuel de Lardizábal, Clavijo y Fajardo y otros muchos; su huella se encuentra incluso en la prensa periódica (Aguilar Piñal, 1984; Defourneaux, 1959, pág. 476; Demerson, J., 1971, I, pág. 119; Domergue, 1984, págs. 173, 184; 1981; Guinard, 1973, págs. 101, 182, 252, 296, 297, 307, 309, 474; Moratín, 1973, pág. 190; Sarrailh, 1957, págs. 247, 275, 299, 305, 310-314, 365, 539).

Oderay. Usos, trajes, ritos, costumbres y leyes de los habitantes de la América septentrional, traducidas (sic) del francés e ilustradas con varias notas críticas, históricas y geográficas por don Gaspar Zavala y Zamora, fue publicada en Madrid por Gómez Fuentenebro, en 1804.

La novela se abre con la carta que un personaje, todavía desconocido, dirige a una cierta Eugenia, a quien confiesa su amor y a la que, en situación robinsonica, encomienda el relato de su vida. Residente en uno de los fortines que jalonaban la colonización de América del Norte, nos dice, hubo de salir con sus compañeros en busca de alimentos. Los expedicionarios fueron atacados por los indígenas, y sólo él sobrevivió, para ser inmediatamente capturado por una partida de nadovesinos y hurones que conducía a un grupo de iroqueses presos. Éstos son torturados y finalmente quemados; el narrador queda a salvo gracias a la intervención de una joven llamada Oderay (Paloma), que refiere un sueño revelador en el que le fue ordenado adoptar al prisionero como su hermano muerto y regresado del otro mundo. El narrador es vestido, pintado, afeitado, tatuado y consagrado guerrero por el jefe de la tribu; recibe el nombre de Onteree y Oderay le enseña la lengua de los nativos. Relata a la joven la historia de su malogrado amor por Eugenia, con quien no pudo casarse por falta de fortuna; a pesar de tal confesión, la muchacha india no puede evitar enamorarse del extranjero, que la rescata cuando los chipeveses la secuestran. El padre de Oderay le ofrece entonces la mano de su hija, pero Onteree, fiel a Eugenia, se ve obligado a rechazarla en la ceremonia pública del casamiento. Cuando posteriormente accede, ya es tarde: Oderay se ha envenenado y muere, y al poco la sigue su padre. Onteree, en la más absoluta soledad, cae en profunda melancolía.

Lo más llamativo en *Oderay* es la síntesis entre lo sentimental y lo exótico. Lo segundo se manifiesta en la referencia a costumbres indias (la canción de la muerte, los tatuajes, vestidos y adornos, los usos funerarios), a creencias religiosas y sobrenaturales (comunicación durante el sueño con el Gran Espíritu, convivencia de las almas de los muertos con los vivos, existencia de un paraíso después de la muerte), a una fauna y una flora sorprendentes para un europeo, y al rudo pintoresquismo de los sonidos de la lengua india y de los nombres de las diversas tribus (nadovesinos, chipeveses, iroqueses, hurones, killistinoeses, asenipoeles, etc.). Pero por encima de todo ello, la ambientación americana («Virgen

del mundo, América inocente», decía Quintana dos años después de la aparición en España de *Oderay*, en su oda a la expedición de Balmis) sirve fundamentalmente al despliegue del mito del buen salvaje, básicamente asignado a la muchacha india y también, ocasionalmente, a otros personajes secundarios.

Desde la primera línea de la novela Onteree va dando muestras de ser una de las víctimas del «mal del siglo», de lo que llamó Meléndez Valdés *fastidio universal* (Sebold, 1989, págs. 157-169):

¡Eugenia amable! Todas las esperanzas que florecían en mi corazón, como tiernas plantas abrasadas por el sol fueron marchitas por la suerte.

[...] Desoladoras inquietudes que roéis ha tanto tiempo mi corazón; pesar amargo que agitas así mi espíritu; ideas sombrías que ocupáis mi alma; melancolía atroz, sensibilidad excesiva que envenenaste mis más inocentes placeres...

La llama del amor no puede ya abrasarme; no, no podría jamás corresponder a tus caricias, y temería hacerte participar de mi desgraciada suerte. Un maligno genio se ha apoderado de mí...

Tantos infortunios seguidos engendraron en mí una negra y profunda desesperación; el sabio anciano [...] logró con su maña y la energía de sus discursos desviarme de la resolución que había hecho de acabar una existencia tan insoportable.

Ya he corrido el largo y penoso camino de la vida; he regado con mis lágrimas y mi sangre los abrojos de que está cubierto; mi existencia sólo ha sido un dilatado suplicio... (págs. 3, 15, 16, 203, 283, 287).

El *Oderay* de Gaspar Zavala no es una imitación ni una adaptación de *Paul et Virginie*, como se ha supuesto, sino la traducción directa y casi literal del anónimo *Odérahí* que estudió y editó Gilbert Chinard (1950) a partir de la edición de París de 1801. Ya en 1795 aparece, en la segunda edición (la primera no se ha encontrado) de una colección titulada *Veillées américaines*, un relato que es el antecedente directo de la novela. Paul Hazard propuso, en un artículo de *Revue de Littérature Comparée* (1913), la posible autoría del botánico Ambroise-Marie Palisot de Beauvois, discutida por Chinard. Pero la gran cuestión que plantea *Odérahí* es la de su estrecha semejanza con *Atala*, *René* y *Los Natchez* de Chateaubriand; una semejanza que se puede interpretar como coincidencia fundada en una tradición de fuentes comunes que se remonta a comienzos del siglo XVII, o como simple plagio por parte del autor de *Los Mártires* (véase Chinard, 1918, 1934).

Zavala ha modificado el título (*Odérahí, histoire américaine; contenant une peinture fidèle des mœurs des habitants de l'intérieur de l'Amérique Septentrionale. Odérahí est la soeur aînée d'Atala*) y suprimido el prefacio del editor, dedicado principalmente a insinuar la dependencia de la *Atala* de Chateaubriand con respecto a su «hermana mayor» anónima. También se ha esforzado en podar el estilo excesivamente amplificatorio y poético del original, suprimiendo fragmentos, desde pocas palabras a una quincena de líneas, que introducen comparaciones con costumbres de los indios o de los animales, o bien contienen detalles innecesarios.

Zavala ha manipulado prudentemente la respuesta de Oderay (1992, págs. 93-94) a la pregunta de Onteree sobre su idea del Ser Supremo, eliminando comparaciones físicas entre el hombre y la Divinidad que remiten a un antropomorfismo demasiado primitivo. Un poco después (*Ibíd.*, págs. 101-102), en el fragmento que empieza «cuando quería hablarla de la religión cristiana...», ha hecho desaparecer alusiones irreverentes a la confesión, a la teofagia eucarística y a la religión cristiana en general, y también a la leyenda negra antiespañola relativa a la conquista de América. A pesar de ello, *Oderay*, en lo referente a las ideas religiosas de la muchacha india y a la crítica, más o menos velada, que del catolicismo y de la Iglesia como institución implican, no quedaba a cubierto de sospechas de heterodoxia. Ello indujo seguramente a Zavala a dar a *La Eumenia* una cobertura ortodoxa más visible y unívoca; es posible también que el lenguaje harto florido de la obra que tradujo lo llevara a ser, en su novela del año siguiente, más sobrio y contenido.

Zavala y Zamora aporta una discreta novela sentimental (*La Eumenia*) y otra altamente sentimental, enriquecida con el exotismo americano y todas sus implicaciones (*Oderay*). Con sus *Novelas* de 1799 es, junto a López de Peñalver y Rodríguez de Arellano, el introductor en España de Florian. Zavala trae a nuestro país el eco y el aura de toda una literatura europea que está empezando a traducirse e imprimirse entre nosotros²⁰. En nuestra opinión, y limitándonos a la obra narrativa que es objeto de este capítulo, todo ello lo hace acreedor de un papel más digno que el que habitualmente se le asigna en nuestra historia literaria.

11.5.3. Pablo de Olavide

Con los autores citados en este y en los dos epígrafes anteriores nos encontramos en la bisagra de los siglos XVIII y XIX. Todos ellos publican sus novelas entre las últimas decenas y las primeras de uno y otro siglo, de modo que con su obra estamos en el arranque de la narrativa decimonónica. El abandono de lo didáctico en beneficio de una narración sin lastre moral va ocupando cada vez más espacio en estas obras. En el caso de Jerónimo Martín de Bernardo, autor de *Aventuras de un español en el Asia* (1805), uno de los mejores ejemplos de novela de aventuras, la ausencia de moral es manifiesta, así como la intención de entretener y de que las conclusiones se extraigan de la misma exposición del argumento, no de las disertaciones morales. Esta evolución resulta mucho más perceptible en la obra de un autor como Pedro María Olive. De sus *Noches de*

²⁰ Los *Amantes desgraciados* (Madrid, 1791; Barcelona, 1792) y *Experimentos de sensibilidad* (Madrid, 1795-1799) de Baculard d'Arnaud; *Pamela* (Madrid, 1794-1795), *Clara Harlowe* (*ibíd.*, *íd.*) y *Grandison* (Madrid, 1798) de Richardson; *Pablo y Virginia* (Madrid, 1798) de Saint-Pierre; *Cartas de una peruana* (Valladolid, 1792) de Mme. de Graffigny; *Atala* (Valencia, 1803; Madrid, 1806; Barcelona, 1808) de Chateaubriand.

Véase Coe, 1935; Ferreras, 1973a; López de Meneses, 1950; Montesinos, 1966; Núñez de Arenas, 1925; Peers, 1924a y b; Sarrailh, «*Paul et Virginie en Espagne*» y «*La fortune d'Atala en Espagne, 1801-1833*», en 1933, págs. 1-82.

invierno, aparecidas entre 1796 y 1797, especie de miscelánea de relatos cortos que mezclaba fábulas, historias reales, relatos sobre historia natural y otros textos, para pasar las frías noches de invierno, a su *Biblioteca universal de novelas, historias y cuentos*, que se publicó entre 1816 y 1819 (con diversos editores), hay una enorme distancia. Olive publica novelas de aventuras, de amor, e incluso parece que él mismo escribe una obra de indudable interés que titula *La gitana o memorias egipcias*, aparecida en 1817 (Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 267-273; Ferreras, 1973b, págs. 178-181).

Pero que se den estos adelantos no quiere decir que se abandonen formas antiguas de narración. En 1800, bajo el seudónimo de «Atanasio Céspedes y Monroy», se comenzaban a publicar las *Lecturas útiles y entretenidas*, que recogían novelas de Pablo de Olavide (Alonso Seoane, 1984). Su estilo didáctico y moralizante, así como sus ambientaciones en el siglo XVI español, resultan anacrónicos para la época. Incluso cuando sitúa la historia en la Edad Media, el tono no tiene nada que ver con el «goticismo» que invadía Europa y del que es posible encontrar ejemplos en novelistas españoles de esos años.

El descubrimiento de las novelas de Olavide ha sido bastante azaroso. En 1971, Estuardo Núñez publicaba seis de ellas aparecidas en 1828 en Nueva York. Iban firmadas «por el autor de *El Evangelio en triunfo*». Su descubrimiento era de un evidente interés, pues parecía que hasta esa fecha la obra narrativa del peruano se escamoteaba a los críticos; sin embargo, Núñez no tenía presente las investigaciones previas que habían dado ya noticia de esas y algunas novelas más. Como han señalado Defourneaux y M.^a José Alonso Seoane (1984), que presenta esas referencias previas, en 1875 Antonio Fernández de los Ríos enumeraba los títulos de 21 novelas de Olavide en un artículo sobre este autor publicado en *La Ilustración Española y Americana*, aunque sin indicar localización.

Por otra parte, un desconocido llamado Atanasio Céspedes y Monroy había publicado en Barcelona entre 1800 y 1817 unas *Lecturas útiles y entretenidas* en 11 volúmenes, que suman precisamente 21 novelas y cuyos títulos coinciden con los que Fernández de los Ríos había presentado en la semblanza que publicó en 1875. Alonso Seoane llevó a cabo el contraste de unos y otros títulos, llegando a la conclusión de que eran las novelas de Olavide, siendo Atanasio Céspedes y Monroy un seudónimo, como también observó Aguilar Piñal (1983).

J. I. Ferreras, por su parte, en los diferentes trabajos que ha dedicado al estudio de la novela en los siglos XVIII y XIX, tampoco tuvo presentes los adelantos que se habían dado en este asunto. Y así, en su *Catálogo*, ofrece por separado a Céspedes y a Olavide, al que sólo considera autor de dos novelas (1979, pág. 289); en *Los orígenes*, Olavide no aparece por ningún lado y sí Céspedes, del que se dice: «no creo que se encuentre entre las mismas [novelas] ni una traducción ni mucho menos una adaptación de obra extranjera» (1973b, pág. 180), al considerar que todas ellas son de ambiente español. Sin embargo, gracias a los diligentes trabajos de Alonso Seoane, sabemos que Olavide tradujo y adaptó varias novelas francesas, connaturalizándolas siempre, lo que ha conducido al error de Ferreras, quien, en su última aportación al conocimiento de la novela de esta época, sigue sin hacerse eco de que Olavide y Céspedes son la misma persona (1987, págs. 65-66).

11.5.4. Antonio Valladares de Sotomayor

Ya al final del siglo destacan algunos empeños narrativos. El de Antonio Valladares de Sotomayor (h. 1740-h. 1820) se llamó *La Leandra, novela original que contiene muchas*. Comenzó a publicarse en 1797 y sus nueve volúmenes llegaron hasta 1807. Valladares, además de escribir esta novela, publicó un *Almacén de frutos literarios* (1804), unas *Tertulias de invierno en Chinchón, conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas* (1815-1820), el *Semanario erudito* y numerosas obras de teatro. Su fama en el siglo y después se debe a su labor como hombre de teatro. Parece que Valladares se interesa por la novela por razones económicas. De hecho, a pesar de los nueve tomos, *La Leandra* quedó inacabada, pues la estructura que dio a la novela le permitía seguir introduciendo episodios, narraciones, cartas, de modo que no se resintiera el esquema y pudiera alargarla cuanto fuera necesario.

En principio, la novela se estructura sobre el modelo de las epistolares, pero la carta no es más que una excusa para que el narrador pueda interferir continuamente en las historias que cuentan los distintos personajes. Lo epistolar disimula otro plano que es el de la novela bizantina y el de una estructura que tiene que ver más con las novelas del XVII, en las que se contaban historias dentro de historias. De este modo, las cartas adquieren una inusitada extensión, convirtiéndose cada tomo en una carta de unas trescientas páginas. Leandra, una actriz retirada, cuenta a su amiga diversas peripecias de su vida pasada. Es entonces cuando Valladares mezcla la forma de la carta con la de la novela dentro de la novela. En los primeros tomos sigue bastante de cerca el ejemplo de la novela española del XVII, en la que los personajes se reunían y contaban sus respectivas historias. Después, cuando la vida de Leandra se complica más, el tono cambia y también el ambiente. Los personajes vienen de geografías lejanas, disimulan sus personalidades y, a veces, resultan ser aquellos de los que otro ha hablado en una historia anterior. Valladares da entrada a personajes malvados, que deben mucho en su composición a personajes semejantes de la novela inglesa, y a escenarios que se acercan a lo gótico: grutas, cuevas, vivos enterrados con muertos, túneles que llevan a la libertad pero que están provistos de peligros.

A diferencia de los cuatro primeros tomos, los siguientes se resienten del posible cansancio creativo de Valladares, que, cambiando la geografía, presenta los mismos accidentes, las mismas situaciones y los mismos problemas que en los anteriores volúmenes. Se repite la historia de los españoles católicos que deben disimular su creencia y que, por un giro de la fortuna, pueden huir del país en el que de presos y esclavos habían llegado a ocupar un importante puesto en el gobierno. Esta historia la cuenta el autor situándola en unas islas americanas y después en Turquía. En ambos casos, como en otros episodios, hay escenas de enorme crueldad, que debían ser muy del gusto de Valladares, pues las describe con gran detalle.

La Leandra de Valladares, por su extensión y por el tiempo que lleva su publicación, reúne cuantos tópicos narrativos y estructurales se pueden encontrar en las novelas de la época. Tiene lugar para lo epistolar, lo moral, lo didáctico, lo sentimental, lo gótico, lo bizantino, las aventuras, los reconocimientos inesperados, y para tratar asuntos de enorme interés en la época, como los matrimonios

desiguales y el papel de la mujer en la sociedad, la educación de los jóvenes, el lujo, la monarquía, etc.

Dada la extensión de la novela y los distintos momentos históricos en que fue publicada, se pueden encontrar en ella opiniones que, a veces, parecen contradictorias. Algo de ello sucede con el tema de la igualdad de la mujer, pero también en otro aspecto que desde el punto de vista de la estructura novelística tiene más interés. Valladares hace en el primer tomo un excelente análisis de las relaciones sociales, de la relación entre las apariencias, lo que se dice y lo que se hace. De esta forma se situaba en el plano de la novela moderna, que no presentaba al hombre como una unidad de conducta, sino en relación con las circunstancias de cada momento. Ahora bien, el interés perseguido por él de educar en el conocimiento de los hombres lo lleva, como a Richardson, a presentar el mundo moral de un modo maniqueo. Sus personajes muy pronto perderán esta riqueza de carácter y se convertirán en representantes morales de distintas conductas. Unos serán los que representen todo lo positivo; otros, lo negativo, y habrá una tercera clase indefinida, pero cercana al primer grupo, cuya función suele ser siempre no moral, sino estructural. Los personajes no cambian; no es posible, salvo en contadas ocasiones, que haya un traspaso de uno a otro grupo.

Esta simplificación, que se da en seguida en sus personajes, puede tener una motivación teatral, ya que los personajes, en la comedia, son siempre más planos que en las novelas. De hecho, en su novela hay mucho del ambiente teatral—muchas páginas se dedican a describir ese mundo—, pero también hay muchos recursos que se aprovechan para producir sorpresas o que, trayéndolos de la escena, se novelizan. Hay recuerdos del teatro en los diálogos, en situaciones de comedia, en la utilización de los criados, en ciertos enredos que son de comedia de capa y espada y en recursos como descubrir puertas ocultas por las que pasar de un cuarto a otro, esconderse los personajes para oír lo que otros secretean, etc. Este uso de episodios teatrales, así como el empleo de episodios novelescos en el teatro, pone de manifiesto la relación que existía en esos años entre uno y otro género. Las novelas se convierten en dramas, y de «romancescas» se califica a muchas piezas teatrales, porque se sirven de episodios que se consideran propios de las novelas.

La intención didáctica y moralizante de Valladares, que lastra a menudo sus posibilidades narrativas, no le impide, sin embargo, llevar a cabo ese proceso que acoplaba lo tradicional con lo moderno y, así, si critica las nuevas formas sociales por su hipocresía, censura costumbres del pasado y acepta aquello que del progreso le parece conveniente para una evolución social adecuada. A este respecto, su fe en lo experimental es sorprendente y recorre toda la novela. Expresiones como «yo lo dudo, y lo dudaré siempre que la experiencia no me lo acredite» pueden encontrarse en los nueve tomos de *La Leandra* con suma facilidad. La experiencia le sirve para el conocimiento del ser humano, apoyándose en una casuística de situaciones variadas, pero también para defender la práctica de la medicina y el progreso de las ciencias.

El autor asimila cuanto se escribe en la época. Aunque sabemos poco de su cultura literaria, es fácil percibir influjos de la novela inglesa (también en su teatro hay una fuerte presencia de lo inglés), de los *Viajes de Enrique Wanton*, de *Robinson Crusoe* y de toda la narrativa española e italiana de los siglos xv

al xvii —el recuerdo de los relatos de Bandello y otros novelistas italianos es frecuente al leer su novela—, así como de los relatos bizantinos y de viajes. *La Leandra* es un compendio de cuanto se escribía a finales del siglo xviii, pero es también un adelanto de mucho de lo que se leería en el xix. Valladares tiene mucha facilidad para terminar sus cartas en un momento culminante de la acción, de modo que deja al lector interesado en la lectura del siguiente volumen. Pero también domina lo folletinesco y melodramático, que combinado con esos finales en punta habría de dar naturaleza a un tipo de narrativa por entregas muy popular en el siglo xix (Álvarez Barrientos, 1991b, págs. 273-291; Herrera Navarro, 1986). Valladares aún la sensibilidad con la razón. Sus personajes modélicos son aquellos que saben controlar sus sentimientos mediante la razón práctica: «lo que no tiene remedio, jamás lo llegues a sentir», dirá uno de ellos al comienzo de la novela, y los demás se encargarán de afianzar y ejemplificar esa conducta razonable que debe guiar al hombre sensible.

11.5.5. José Mor de Fuentes

En *La Serafina* de José Mor de Fuentes (1762-1848) vamos a tener mejor ejemplo de ello que en *La Leandra*, porque su autor casi se dedica exclusivamente a mostrar cuál debe ser la conducta de ese hombre nuevo. *La Serafina* apareció en 1798, aunque no se conocen ejemplares de esta edición. Hay una segunda, de 1802, aumentada, y otra de 1807, que parece ser la versión definitiva, que también tiene añadidos. La obra conoció un éxito rotundo y rápido que llevó, siempre según el propio Mor, a hacer ediciones clandestinas en Málaga y Barcelona. Mor explica el éxito de la novela «sobre todo por su lenguaje», además de por la novedad en la invención. De hecho, cuando vuelve en 1807 sobre ella y la aumenta, da más interés a la acción «y mayor bulto a los caracteres», pero «con el mismo temple y despejo de lenguaje que en la parte publicada» (1981, pág. 57). Estas observaciones sobre el lenguaje denotan un interés por acercarse al público contando sucesos corrientes con el lenguaje mediano y sencillo, conversacional, propio de la clase media.

Pero este interés por el lenguaje muestra también el cambio que se había dado en la literatura española, cambio que se percibe también en el teatro. Mor, como prácticamente todos los que escribieron novelas en esta época, dedicó sus mayores esfuerzos al teatro, y a la novela traslada mucho de lo nuevo aprendido en materia de imitación, recursos y expectativas del público.

Mor de Fuentes, además de traducir *Wérther* y textos clásicos, escribió dos novelas, hoy perdidas, *Valero y Faustino* y *Dorotea*, y compuso un *Elogio de Miguel de Cervantes* (1835), que se puede considerar como un tratado sobre la novela. En él expone sus ideas sobre ella y gracias al *Elogio* podemos conocer hasta qué punto su *Serafina* se ajusta a su propia teoría. Por otra parte, mucho de lo que dice sobre el *Quijote* no puede ser utilizado para su propia novela.

En el *Elogio* se muestra partidario de la Unidad de Acción y de que, por tanto, los episodios estén en función de la acción principal. Éste le parece el precepto fundamental, pero también el empleo de un lenguaje apropiado, y más en el caso de su propia novela, sentimental, en la que la acción es mínima, debién-

dose mantener la atención del lector mediante el diálogo o la descripción de los sentimientos, siempre, en cualquier caso, mediante el lenguaje. Además, la novela debe ser verosímil, sin que le importe a Mor en exceso la moral. De hecho no suele hacer consideraciones de este tipo, ni en su novela ni en el *Elogio*. En *La Serafina*, por ejemplo, no hay ninguna alusión a la Iglesia, ni a otros referentes católicos. Lo que sí hace es acoplar su concepto de verosimilitud a unas convenciones sociales propias de la clase media, que él detalla de un modo que, sin dejar de ser muy siglo XVIII, recuerdan a menudo la novela decimonónica.

La novela es la historia de cómo Alfonso Torrealegre consigue casarse con Serafina. Con esta intención, y hasta que llegue ese momento, Mor describirá mediante cartas que su protagonista dirige a un amigo, que finalmente las publica, las costumbres sociales de la clase media en una ciudad provinciana. Alfonso es una especie de don Juan, que tiene un gran conocimiento del mundo femenino (Emieux, 1983; Truxa, 1990), pero que queda deslumbrado por las prendas de la joven. La mujer y el mundo femenino le van a servir a Mor de Fuentes de instrumento para analizar la sociedad y para demostrar un conocimiento de esa sociedad basado precisamente en su experiencia empírica, no en una idealización de la mujer. Esta experiencia, junto con su uso consciente e intencionado del lenguaje, es la que lo acerca a la expresión realista en su novela (Haftner, 1986). A ello le llevará también la percepción de impresiones físicas y psíquicas que, en principio centradas en la mujer, después amplía a otros personajes. De cualquier forma, *La Serafina* es la novela del siglo XVIII en la que más mujeres, y distintas, aparecen. Aunque Alfonso muestra una actitud paternalista y de superioridad hacia ellas, se percibe a lo largo de la novela la idea de que el trato con la mujer civiliza al hombre.

El autor se sirve, una vez más en la historia de la novela dieciochesca, de ellas y del amor para criticar las convenciones sociales que convertían a las hijas en sumisas e hipócritas jóvenes que debían ajustar su conducta a patrones detalladamente delineados: «¡Qué cruel destino es el de las mujeres —exclamará Serafina—, pues vivimos bajo la esclavitud de tantos miramientos» (1981, I, pág. 109). Alfonso, el narrador, se mueve muy bien en ese ambiente, que conoce tanto mejor cuanto que él mismo no forma parte de él en principio, sino que es un advenedizo que ha tenido tiempo y ocasión de observar, para imitarlas, las conductas y los modales de aquellos que desea sean sus iguales. De hecho, la negativa de los padres de Serafina a concederle su mano se debe a su corta fortuna. Finalmente, el protagonista consigue demostrar su valía como persona —salva a Serafina de unos bandidos— y sus posibles económicos: un tío le adelanta cierta cantidad de dinero. No pertenecer a la clase que Alfonso describe le permite mantener un distanciamiento crítico-admirativo del que se vale Mor para darnos los pros y contras de esa clase media burguesa y de sus valores.

Por otra parte, esta exigencia de realismo lo lleva a tratar, aunque muy de pasada, el aspecto erótico de sus aventuras con otras mujeres e incluso con Serafina, reconociendo ante Eugenio, su amigo, que tiene «en el cuerpo [su] muy componente dosis de sensualidad», la cual se aviva cuando el objeto pasa «de la aduana del discurso a los corredores de la imaginación». Ahora bien, el cuadro no quedaría completo si el propio Alfonso no admitiera el otro lado convencio-

nal de la sociedad a la que aspira y de sí mismo, y así reconoce que en público le molestan las palabras y alusiones deshonestas, para acabar pidiendo «decoro y más decoro, pues sin él la sociedad más acicalada es tan sólo una piara de irracionales» (*Ibíd.*, I, pág. 72), dejando todo eso para sus correrías con mujeres de la vida.

Mor de Fuentes lleva adelante un excelente retrato de la «bella sociedad», y disecciona la conducta pública frente a la privada. Alfonso, que hace alarde de amar a Serafina más que a nada, comenta: «Amo a Serafina más que a mí mismo [...], pasaría por todo, excepto por hacer un papel desairado y ridículo en la sociedad» (I, pág. 165). Describe muy bien la vida en los salones, los bailes, las bromas, e incluso se permite dar algunos consejos para moverse con buenos resultados en dicho ambiente.

Los personajes de la novela —abogados, militares, magistrados, damas, hacendados, además de bandidos, jugadores y prostitutas— quedan definidos por sus hábitos, por sus modales y costumbres, aunque siempre desde la perspectiva del narrador que escribe las cartas. Éstas son utilizadas por Mor como si fueran capítulos de un libro. Se sirve de ellas para cuantificar la lectura, pero también las usa para fragmentar la narración de manera que cree interés en el lector, siguiendo la misma técnica que Valladares. El episodio utópico de corte económico-agrario (II, págs. 147-154, 194-196), que es un sueño de Alfonso, plantea una sociedad más justa basada en la clase media. Mor se sirve de él para reforzar su idea de que esa clase social y su forma de vida es el ideal al que debe dirigirse todo hombre. Y en esto coincide con su obra teatral, que también prodiga este mensaje. De hecho, *La Serafina*, en la que abunda el diálogo, parece algunas veces, quizá por la soltura con que Mor plantea las escenas, la versión novelada de un drama burgués.

11.5.6. Francisco de Tójar

Esto no le sucede a *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, publicada por Francisco de Tójar en 1799. A esta edición siguieron otras en Barcelona, 1805, y en Salamanca, 1814. Tójar era un impresor salmantino de ideología libertina cuyas publicaciones eran perseguidas por la Inquisición de manera habitual, de lo que deja constancia Alcalá Galiano en su *Literatura española del siglo XIX* (1969, pág. 27).

La filósofa por amor parece ser una adaptación libre de parte de *La nouvelle Héloïse* de Rousseau. Tójar hace un alegato en favor de una sociedad sin clases en la que las relaciones sociales vengan marcadas por la transparencia y la sinceridad —en lo que se percibe la influencia rusioniana— y no por el disimulo y la máscara —posición más cercana a Diderot (Álvarez Barrientos, 1990a, págs. 59-63)—, poniendo además de manifiesto que las leyes y la estructura social sólo sirven para ahogar el desarrollo del individuo. «Sí, ama, hija mía —escribirá la madre—, tú ignoras sin duda que hay usos que es preciso respetar. El de la nobleza es uno; no podrás, sin derogarlo, casarte sino con un noble» (I, págs. 75-76). Porque, como con Mor, el amor es el instrumento que sirve a Tójar para desmontar el sistema social. El amante de Adelaida es Durval, un jo-

ven de clase inferior y muy pobre. El acierto de Tójar es hacer depender la elección privada de Adelaida de todo el entramado social, de manera que si elige según sus sentimientos, no según las convenciones sociales, habrá realizado una transgresión de las leyes y las normas: «Tú no tienes de modo alguno —dirá nuevamente la madre— el derecho de disponer de tu persona, porque este derecho pertenece a los autores de tu existencia. Tu primer deber es obedecerles; apartarte de su obediencia es un crimen, y todo crimen destruye la virtud» (II, págs. 25-26).

De este modo, Adelaida se convierte, por efecto del amor, en una criminal que desafía a la estructura social, porque, por si no fuera poco, ella es la que lleva siempre la iniciativa en las propuestas amorosas, además de haber sido la primera en demostrar su amor al apocado Durval. Esta idea había sido desarrollada por Tójar en su prólogo a la novela. Allí, además de observar lo extraordinario que resultaba una mujer confesando la primera sus sentimientos, incidía en que no había razón para extrañarse de ello, ya que «dos seres criados para vivir juntos y participar de los mismos sentimientos, no deberían ser despreciados uno más que otro por hacer indistintamente la declaración del deseo que sienten de unirse mutuamente: nada hay más conforme a los principios de la naturaleza y de la razón» (I, pág. 12).

Tójar ha asimilado los dictados de la moral natural que difundían numerosos escritores franceses de la época, que él conocía muy bien. El amor «no es más que un sentimiento natural» (I, pág. 108), y por ello no se hace alusión a la necesidad de contraer matrimonio necesariamente para estar juntos, y Adelaida se permite expresar sus sensaciones amorosas —«sentimiento delicioso, cuya impetuosidad levanta ardientes y vivos deseos» (I, págs. 20-21)— de una forma que cada vez era más corriente en las novelas de la época: «He sentido destruirse y aniquilarse mis fuerzas por las violentas impresiones del amor» (I, pág. 22). Y cabe preguntarse de nuevo cómo pasó esto a la censura, cuando conocemos otros textos que, con las mismas ideas, se prohibían.

La defensa de lo natural que lleva a cabo Adelaida se ve frenada por personajes como su padre y su madre, que representan el orden establecido y, en el caso de la madre, un intento de imponer la razón sobre la conducta de su hija, basada sólo, aparentemente, en los sentimientos. Adelaida, sin embargo, sabrá usar la razón en su propio beneficio. Con estos contrastes, que había iniciado en el XVIII español Isla, Tójar lleva a cabo una identificación de la conducta privada con lo natural, mientras que lo público, las exigencias sociales, serían antinaturales e irían contra el individuo. De hecho, la negativa del padre a aceptar como esposo a Durval se basa en la valoración que hace de su calidad social, no de sus valores internos. Esto hará que Adelaida se pregunte «si la apariencia tiene más valor que la realidad» (I, pág. 110).

Adelaida es quien escribe el mayor número de cartas en esta novela, de modo que su punto de vista es el que se refuerza —además de por el contraste entre unas opiniones y otras— y es ella quien dirige la interpretación de los hechos. Por otro lado, Tójar, siguiendo una técnica muy extendida en esos años, orienta al lector ya desde el prólogo en la dirección en que debe entender cuanto sucede en la novela. El hecho de que quien plantea todos estos problemas sea

una mujer, y que lo haga de una forma tan militante, hace que la carga crítica de la novela tenga mayor impacto.

Tójar se centra en el mundo presente, en las costumbres seculares, de modo explícito, siguiendo los dictados de autores como Sade, cuya obra parece conocer, en concreto las *Idées sur le roman*, al menos en la primera versión. En su prólogo observa que la narrativa inverosímil, la de genios, fantasmas y encantadores, ya no tiene sentido, y que el lector espera que se le ponga «sobre la escena a la nación misma» (I, pág. 5), porque todos desean distraerse, «pero que a lo menos sea con una apariencia de verdad» (I, pág. 6). *La filósofa por amor*, a juzgar por sus ediciones, tuvo una buena acogida y, según la declaración de Alcalá Galiano, debía producir impresión entre los lectores.

Además de esta novela, Tójar publicó una comedia titulada *El bastardo de Suecia* (1792), los *Sermones* de Reybaz, prohibidos en 1806 por la Inquisición, y una *Colección de cuentos morales que contiene el Zimeo, novela americana. Las fábulas orientales y El Abenaki* (1796, con nueva edición en 1803). La traducción era suya y había aparecido en parte en el *Semanario de Salamanca*. *Zimeo* se desarrolla en Jamaica y pretende ser «una de las más patéticas declamaciones contra la esclavitud de los negros» (Prólogo, pág. viii). No llega a tanto pero es más hiriente que *Camiré* de Florian, traducida por Zavala y Zamora. La novela compara la cultura europea con la cultura natural de los jamaicanos y los negros que son llevados desde África como esclavos. Apoya la naturaleza y las conductas que se basan en ella. Es una novela que persigue la tolerancia cultural y religiosa, en un intento de permitir al individuo una vida que no esté presidida por las servidumbres sociales e institucionales. En el barco, por ejemplo, camino de Jamaica, Zimeo y Elaröe se unen sin necesidad de sacerdotes, y después se abandonan «a mil placeres, de que no teníamos experiencia hasta entonces, y que nos hicieron olvidar la esclavitud, la muerte presente [...], todo; nosotros no sentíamos más que las delicias del amor» (págs. 48-49). Años después, Zavala y Zamora presentará su versión de *Oderay* en la que escenas como esta serán frecuentes. Son novelas con mensajes de tolerancia y respeto al individuo y sus creencias, que volveremos a encontrar en *Cornelia Bororquia*.

La narrativa de Tójar, aunque apoyada en la traducción, es de gran originalidad en el panorama español, además de ser obra de alto contenido revulsivo. En las obras de autores como él se puede observar de qué forma la novela se hacía eco de las corrientes liberadoras del individuo frente a las instituciones sociales.

11.5.7. Luis Gutiérrez

Con *Cornelia Bororquia*, la novela de Luis Gutiérrez, nos encontramos en un ambiente crítico semejante al de Tójar y ante la misma petición de tolerancia. Dufour ha resuelto los problemas que desde tiempo atrás había suscitado esta novela. Por lo que respecta a su primera edición, ha demostrado que ésta fue en 1801, no antes, como se pensaba por un error extraído del

Apéndice al índice general de los libros prohibidos de 1848. Respecto a su autor, aunque la mayoría de las opiniones se inclinaban por Luis Gutiérrez, había quien se la atribuía a Fermín Araujo²¹. Gutiérrez fue un trinitario que abandonó los hábitos y marchó a Bayona, donde participó en la redacción de su *Gaceta* en 1803. Acabó sus días en 1809 en Sevilla, condenado a morir en el garrote.

La novela se prohibió numerosas veces, incluso para aquellos que tenían licencia de leer libros prohibidos, pero se siguió imprimiendo, siempre con pies de imprenta falsos. Era obvio el alcance de una novela que, de modo más explícito que *La filósofa por amor*, y centrada en asuntos y personajes eclesiásticos cuya conducta era reprobable, proponía un orden social distinto y una vivencia de la religión basada en la sinceridad e interioridad erasmistas. Las variaciones que se encuentran de una edición a otra muestran su vitalidad a lo largo del tiempo, pero sólo las alteraciones de la segunda edición, de 1802, se deben al autor, que quiere «componerla sobre un plan más regular y extendido», pues reconoce que «esta especie de obras [*Clarisa* y *Heloísa*] pide mucho espacio y mucha imaginación por parte de quien las emprende» (Advertencia, pág. 61). Los hechos narrados —el secuestro de una joven por parte del inquisidor arzobispo de Sevilla y la muerte de ambos— son todos ficticios, pero diversos autores, como Juan Antonio Llorente, se empeñaron en demostrar su falsedad, algo que también quiso defender Menéndez Pelayo en sus *Heterodoxos*, confundiendo todavía verdad con verosimilitud, o verdad histórica con verdad literaria. Lo que despistó a estos y otros autores fue que Gutiérrez, utilizando una técnica corriente entonces, y para que su relato produjera más impresión por el hecho de contar una «historia verdadera», quisiera autorizar su relato vinculándolo con la Historia y para ello declarara haber usado fuentes como el barón d'Holbach, Limbroch o Marsollier.

En su obra, Gutiérrez critica las instituciones religiosas, pero también el hecho de que la religión, cualquiera que sea, se alíe con el gobierno: «El espíritu religioso es muy útil en las sociedades, pero es muy perjudicial cuando se hermana con él la política [...] La moral de todas las religiones es buena, más o menos perfecta» (Dufour, 1987, págs. 63-64) y lo que pide en su novela es que los gobiernos permitan que cada cual tenga la fe religiosa que crea conveniente: «Un gobierno debe permitir y proteger todos los cultos en su territorio, así como Dios los tolera todos en la tierra.» La tolerancia aparece de nuevo como el mensaje principal en estas novelas —en unos años marcados por la intransigencia de los revolucionarios y de los contrarrevolucionarios—, y para producir un efecto de verosimilitud, pero también de dramatismo, se sirve del procedimiento epistolar, que le permite tanto describir situaciones y sensaciones como reflexionar sobre

²¹ Brown, 1953, pág. 63, y Ferreras, 1973b, págs. 268-282, piensan que el autor fue Araujo; Méndez Bejarano (1922), Menéndez Pelayo y Dufour (1987) sostienen que Gutiérrez. Dufour aporta documentos que así parecen asegurarlo, además de los testimonios que recogieron Bejarano y Menéndez Pelayo, a los que habría que añadir el de Alcalá Galiano (*Memorias*, Madrid, 1878, pág. 285). Recientemente Jorge Urrutia, 1990, pág. 78, duda de la autoría de Gutiérrez.

ellas. Quizá sea Gutiérrez el novelista de cuantos escriben en esos años que mejor utiliza el recurso epistolar, proponiendo una compleja construcción que permite un rico intercambio —de nuevo el contraste— de pareceres entre los personajes que se envían las cartas. Se sirve además de lo epistolar para hacer que unos dibujen a otros, lo que es un verdadero adelanto entre esos novelistas en el uso de dicha técnica. Se permite incluso caracterizar a algunos, como al criado Pedro Valiente, por su forma de hablar.

A la novela, cuya acción se desarrolla en el siglo XVI, se le superpone un plano ideológico dieciochesco, lo que no significa un anacronismo. Gutiérrez se refiere continuamente al «caballero ilustrado», que es una mezcla de hombre racional, de alcurnia intelectual (no nobiliaria), tolerante, «un hombre sabio y razonable, que conoce la crueldad e injusticia de la Inquisición, y jamás aprueba sus atropellamientos y vejaciones» (carta IX, pág. 89). El caballero ilustrado es un modelo de conducta basado en la razón, que ofrece Gutiérrez frente a otros modelos de hombre, siempre censurables, que son los intolerantes, religiosos o no, «hombres sin honor, sin conciencia y sin sentimientos» (carta X, pág. 92). Como en otros casos, lo sensible y lo tremendo, aquello que produce una impresión en los sentidos y en el sentimiento, es utilizado por Gutiérrez al servicio de la razón, que es la que controla las reacciones y la intensidad del sentir. Lo hemos encontrado en Valladares, en Tójar, pero está presente en prácticamente todos los novelistas de esos años.

Más que una novela anticlerical, que lo es, *Cornelia Bororquia* es la obra de un hombre con un profundo sentimiento religioso, no precisamente católico, que hace un llamamiento a la tolerancia y la pluralidad religiosa (y vital) apoyándose en la contingencia del ataque a la institución inquisitorial, que sería la representación emblemática de todas las instituciones represoras. Plantea también el problema de las relaciones política-religión, negando que ambas cosas deban unirse, pues la creencia religiosa es cuestión personal. Gutiérrez atiende, en la tónica general de las novelas de esta época, a la diferencia entre la creencia privada, beneficiosa cualquiera que ésta sea, y la dimensión pública de la religión, negativa siempre pues se alía con el aparato del poder, llegando a cometer excesos amparados en la protección que mutuamente se dispensan ambos.

El éxito de la novela fue acompañado también de enorme difusión en forma de pliego de cordel, *Canción nueva de Cornelia Bororquia. O la víctima de la Inquisición* (Dufour, 1987, págs. 209-214; Marco, 1977, I, págs. 286-289). El pliego mantiene el título de la primera edición de la novela, que en la segunda pasó a llamarse exclusivamente por el nombre de la víctima. Se caracteriza por los rasgos generales de este tipo de literatura: tremendismo, crueldad y condensación del argumento. La novela se reeditó durante ochenta años, sobreviviendo a las diversas prohibiciones, de una forma que debe hacer pensar sobre la capacidad de adaptación de este relato a las diferentes lecturas.

Lo «gótico», que suele asimilarse a esta novela, apenas está presente en ella; hay escenas de terror y patetismo a cargo de Cornelia, hay descripción de cárceles, pero nunca de un modo que nos permita hablar de goticismo.

11.5.8. Vicente Rodríguez de Arellano

El tono que habíamos conocido con Tójar, Mor y Gutiérrez, desaparece en la narrativa de Vicente Rodríguez de Arellano —igualmente reivindicativa, sin embargo, en otros aspectos—, que es ante todo un hombre de teatro. Su primer trabajo novelesco es la traducción en 1797 de la novela de Florian Estela. En 1803 tradujo «libremente del francés» *Las tardes de la granja o lecciones del padre* de Ducray-Duminil. Esta obra se encuadra entre aquellas que, como las de la condesa de Genlis, pretendían la educación de una familia situada en el campo. La naturaleza acoge al hombre en sus diferentes estados de ánimo, de modo que le sirve de ayuda para conocerse. La naturaleza será objeto de reflexión moralizante, un complemento a las descargas morales que suelen ser los relatos reunidos en *Las tardes de la granja*. El ideal de hombre de bien, racional, útil a la sociedad y productivo se recalca numerosas veces a lo largo de la obra, teniendo su primer planteamiento ya en la primera página: «El virtuoso Palemón [...], después de haber cultivado largo tiempo las paternas heredades, ha encontrado, en fuerza de una racional economía, medios para aumentar sus posesiones» («Prólogo indispensable», pág. 1). Palemón defiende el valor del hombre por su utilidad social, por el trabajo que desempeña en beneficio de la sociedad: «Ser jornalero supone un hombre laborioso y útil a sus conciudadanos; el rico que disfruta, ¿es comparable con el peón que gana, siendo éste sujeto de probidad y buenas costumbres?» (II, pág. 31).

Arellano asume el discurso de la burguesía, a cuyo servicio está la novela, reforzando constantemente este tipo de ideas. Dos años después, en 1805, decidió escribir una obra original, aunque del mismo tipo que *Las tardes de la granja*. La tituló *El decamerón español o colección de varios hechos históricos raros y divertidos* en 3 volúmenes. Sin embargo, este *Decamerón* es también en gran parte traducción de otras obras francesas. María José Alonso Seoane (1988a y b) ha identificado algunas de las novelas que Arellano, confesando imitar a Boccaccio, a D'Usieux y a algún otro, presenta como propias: *El sepulcro en el monte* (tomo III) es *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* de Blanchard; *La pérfida o Enriqueta y Lucía* es *Henriette et Lucie, nouvelle écossaise* (tomo II) y *La heroína francesa* es *Clemence d'Entrangués ou le siège d'Aubigny* (tomo I). Los relatos son ejemplos históricos de heroicidad y de elevación moral. Rodríguez de Arellano ofrece un tipo de relato que se acerca a la novela histórica, en un intento de divertir más que de iluminar al lector, según sus propias palabras. No debemos olvidar el momento en que publica esta obra, 1805; año en que se hace más difícil aún publicar debido a las nuevas normas de censura. Los autores, y entre ellos Arellano, se ven obligados a justificar más que nunca sus producciones novelescas. El mismo Rodríguez de Arellano repite que no escribe novelas, sino relatos históricos, morales, educativos, y por ello pone notas a los textos que traduce; algunas procedentes de las obras traducidas.

Pero en ocasiones el autor consigue dejar a un lado esta carga pedagógica y desarrolla una narración más libre, como en el caso de *El negro Juan Latino o*

cuidado con los maestros (tomo II), que trata el tema de la educación de los hijos y la implicación de los padres, dejando para el final la moraleja, que, por otra parte, ya venía implícita en el planteamiento previo a la situación.

Rodríguez de Arellano es un narrador desigual, que utiliza los tópicos narrativos de forma excesivamente simplificada, siempre con un interés edificante.

Bibliografía

ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral (1975).

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos (1979).

AGUILAR PIÑAL, Francisco, “Un comentario inédito del *Quijote* en el siglo XVIII”, *ACerv* 8 (1959-1960), págs. 307-319.

— *La prensa española en el siglo XVIII. Diarios, revista y pronósticos*, Madrid, CSIC (1978).

— “Pronósticos de Torres Villarroel en México y Perú”, en *Homenaje a Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 345-355.

— “Anverso y reverso del quijotismo en el siglo XVIII español”, *ALEUA* 1 (1982), págs. 207-216.

— “Cervantes en el siglo XVIII”, *ACerv* 21 (1983), págs. 153-163.

— *La biblioteca de Jovellanos*, Madrid, CSIC (1984).

— *Un escritor ilustrado: Cándido M.^a Trigueros*, Madrid, CSIC (1988).

ALARCOS LLORACH, Emilio, “Dos notas a Montengón”, *Cast* (1941) y *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar (1976), págs. 23-36; y en Guillermo CARNERO (ed.) (1990b), págs. 93-104.

ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Literatura española, siglo XIX*, ed. Vicente LLORENS, Madrid, Alianza (1969).

ALMANZA, Luis, “Notas sobre la voz *novela* en Feijoo”, en *I Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1981), págs. 197-203.

ALONSO SEOANE, M.^a José, “La obra narrativa de Pablo de Olavide, nuevo planteamiento para su estudio”, *Axer* 11 (1984), págs. 11-49.

— “Los autores de tres novelas de Olavide”, en *IV Jornadas de Andalucía y América*, vol. II, Sevilla (1985), págs. 1-22.

— “Una desconocida traducción española de L. D’Ussieux: *La heroína francesa* de Vicente Rodríguez de Arellano”, *IFE* 1 (1988a), págs. 9-30.

— “Una adaptación española de Blanchard: *El sepulcro en el monte* de Vicente Rodríguez de Arellano”, *Crisol* 8 (1988b), págs. 5-19.

ALTER, Robert, *Partial magic the novel as a self-conscious genre*, Berkeley, University of California Press (1975).

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 5-23.

— “Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII”, *ACerv* 25-36 (1987-1988), págs. 47-63.

— “Controversias acerca de la autoría de varias novelas de Cervantes en el siglo XVIII”, en *Actas IX CIH*, I, Frankfurt, Vervuert Verlag (1989), págs. 301-309.

— “La novela española en la época de la Revolución Francesa”, en Loreto BUSQUETS (ed.), *La Revolución Francesa y el mundo hispánico*, Roma Bulzoni (1990a), págs. 57-73.

— “Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español”, *NRFH* 38, 1 (1990b), págs. 219-245.

— Introducción a J. F. ISLA, *Fray Gerundio de Campazas*, Barcelona, Planeta (1991a).

— *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1991b).

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, "Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)", *ESig* 1 (1991c), págs. 29-56.
- "Fernando Gutiérrez de Vegas y su novela. *Los enredos de un lugar* (1778-1781)", en Charles DAVIES y Paul Julian SMITH (eds.), *Art and Literature in Spain, 1600-1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning*, Londres, Tamesis (1991d).
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro**, Introducción a A. MERINO, *Tratado sobre la Monarquía Columbina (Una utopía antiilustrada del siglo XVIII)*, Madrid, El Archipiélago (1980).
- "Sobre utopías y viajes imaginarios en el siglo XVIII español", en *Homenaje a G. Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros (1981), págs. 351-382.
- ALLOTT, Miriam**, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral (1966).
- AMORÓS, Andrés**, "Las Aventuras de Juan Luis, novela didáctica del siglo XVIII", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. I, Granada, Universidad (1979), págs. 51-64.
- ANDRÉS, Juan**, *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, vol. IV, Madrid, Sancho (1787).
- "AZORÍN"**, "Torres Villarroel", *Clásicos y modernos*, Madrid, Renacimiento (1913), págs. 169-174.
- BAJTIN, Mijail**, "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (1989), págs. 440-485.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa**, *Una aproximación neoclásica al género novela. Clemencín y el "Quijote"*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (1988).
- BARJAU CONDOMINES, Teresa**, "Introducción a un estudio de la novela en España (1750-1808)", *BCESD* 10-11 (1983), págs. 111-130.
- BARRERO PÉREZ, Óscar**, "Imitadores y continuadores del *Quijote* en la novela española del siglo XVIII", *ACerv* 34 (1986), págs. 103-121.
- BATLLORI, Miguel**, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, Gredos (1966).
- BEER, Gillian**, *The Romance*, Londres, Methuen (1970).
- BERENGUER CARISOMO, Arturo**, *El doctor Diego de Torres Villarroel, o el pícaro universitario*, Buenos Aires, Esnaola (1965).
- BOLLÈME, Geneviève**, *Les almanachs populaires aux XVIIIe et XVIIIe siècles. Essai d'histoire sociale*, París, Mouton (1969).
- BOOTH, Wayne C.**, *La retórica de la ficción*, Barcelona, A. Bosch (1979).
- BOTREL, Jean François**, "Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne", *MCV* 9 (1973), págs. 417-482; 10 (1974), págs. 233-271.
- BROWN, Reginald F.**, *La novela en España de 1700 a 1850*, Madrid, Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos (1953).
- CAMPOMANES, Pedro R.**, *Dictamen fiscal de expulsión de los jesuitas de España*, eds. Jorge CEJUDO y Teófanos EGIDO, Madrid, FUE (1977).
- CAPEL, Horacio**, "Organicismo, fuego interior y terremotos en la ciencia española del siglo XVIII", *GC* 27-28 (1980), págs. 5-95.

- CAPP, Bernard**, *Astrology and the popular press. English almanacs 1500-1800*, Londres, Faber (1979).
- CARNERO, Guillermo**, "Sensibilidad, terror y medievalismo en la narrativa del siglo XVIII", en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1983), págs. 97-123.
- (ed.), Vicente MARTÍNEZ COLOMER, *El Valdemaro*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1985).
- "Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora", en *Atti IV Congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Génova, Universidad (1988), págs. 23-29.
- "Un alicantino... de Aranda de Duero (Dos precisiones biográficas sobre Gaspar Zavala y Zamora)", *Cast* 14 (1989), págs. 41-45.
- (ed.), Pedro MONTENGÓN, *El Rodrigo-Eudoxia. Selección de Odas*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1990a), 2 vols.
- (ed.), VV.AA., *Pedro Montengón*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial (1990b).
- "Las Memorias literarias de París y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo", en *Europa en España. España en Europa*, Barcelona, PPU (1990c), págs. 63-81.
- (ed.), Gaspar ZAVALA Y ZAMORA, *Obra narrativa. La Eumenia-Oderay*, Barcelona, Sirmio y Universidad de Alicante (1992).
- (ed.), *La novela española del siglo XVIII: estado de la cuestión*, monográfico, ALEUA 11 (1995).
- CARILLA, Emilio**, "Un quevedista español: Torres Villarroel", *Estudios de literatura española*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral (1958), págs. 179-191.
- CARO BAROJA, Julio**, *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Barcelona, Ariel (1970).
- *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo (1990).
- CASO GONZÁLEZ, José** (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. IV, Barcelona, Crítica (1983), cap. 12.
- CASO GONZÁLEZ, José**, y **CERRA SUÁREZ, Silverio**, "Bibliografía", *Obras completas de Feijoo*, vol. I, Oviedo, Universidad (1981).
- CATENA, Elena**, "Noticia bibliográfica sobre las obras de Don Pedro Montengón y Paret (1745-1824)", en *Homenaje a A. Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia (1975), págs. 195-204.
- "Don Pedro Montengón y Paret: algunos documentos biográficos y una precisión bibliográfica", en *Actas IV CIH*, Salamanca, Universidad (1982), vol. I, págs. 297-304, y en Guillermo CARNERO (ed.) (1990b), págs. 105-136.
- COE, Ada M.**, "Richardson in Spain", *HR* (1935), págs. 56-63.
- CORTINA ICETA, Juan Luis**, "Una vieja e irreconciliable enemistad: Losada frente a Diego Torres Villarroel", en *El siglo XVIII en la pre-ilustración salmantina. Vida y pensamiento de Luis Losada (1681-1748)*, Madrid, CSIC (1981), págs. 287-338.
- COX, R. Merritt**, "A new novel by Cadalso", *HR* (1973), págs. 655-668.
- CRUZ CASADO, Antonio**, "El viaje como estructura narrativa. Los trabajos de Narciso y Filomela de Vicente Martínez Colomer", *Dic* 7 (1988), págs. 309-325.
- CUETO, Leopoldo A.**, *Poetas líricos del siglo XVIII*, vol. I (BAE LXI), Madrid, Atlas (1952).

- CHICHARRO, Dámaso** (ed.), Diego de TORRES VILLARROEL, *Vida*, Madrid, Cátedra (1980).
- CHINARD, Gilbert**, *L'Exotisme américain dans l'oeuvre de Chateaubriand*, París, Hachette (1918).
- *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature au XVIIe et au XVIIIe siècles*, París, Droz (1934).
- (ed.), *Une soeur aînée d'Atala: Odérahi, histoire américaine*, París, Clavreuil (1950).
- DEBOUZY, Jacques**, "Esprit du roman, xviiè-xviiiè siècle", *RHMC* (1988), págs. 529-543.
- DEFOURNEAUX, Marcelin**, *Pablo de Olavide ou l'Afrancesado*, París, PUF (1959).
- *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus (1973).
- DELGADO GÓMEZ, Ángel**, "La autobiografía como juego publicitario: La *Vida* de Torres Villarroel", *Crisol* 4 (1986), págs. 57-88.
- DEMERSON, Jorge**, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Madrid, Taurus (1971), 2 vols.
- DEMERSON, Paula**, *Esbozo de una biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Oviedo, Universidad (1976).
- DIDEROT, Denis**, *Oeuvres esthétiques*, ed. P. VERNIÈRE, París Garnier (1959).
- DOMERGUE, Lucienne**, *Tres calas en la censura dieciochesca*, Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail (1981).
- *Le livre en Espagne au temps de la Révolution Française*, Lyon, PUL (1984).
- "Ilustración y novela en la España de Carlos IV", en *Homenaje a J. A. Maravall*, vol. 1, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985), págs. 483-498.
- DUBUIS, Michel**, "Fr. Martín Sarmiento, Torres Villarroel et quelques autres: recontres ou influences?", *LN* 183-184 (1968), págs. 67-87.
- DUFOUR, Gérard** (ed.), *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*, Aix, Université de Provence (1985).
- (ed.), Luis GUTIÉRREZ, *Cornelia Bororquia*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1987).
- EIJÁN, Samuel**, *La poesía franciscana en España, Portugal y América (siglos XIII-XIX)*, Santiago, El Eco Franciscano (1935).
- ÉMIEUX, Annick**, "Une appréhension de la féminité dans le roman du XVIIIe siècle: *Serafina*", *IbP* 4 (1983), págs. 177-196.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de**, "Un memorial autobiográfico de D. Diego de Torres Villarroel", *BRAE* 18 (1933), págs. 391-417; reproducido en *Estudios y ensayos de investigación y crítica*, Madrid, CSIC (1973), págs. 435-459.
- "Puntualizando un dato en la biografía de Torres Villarroel", *Miscelánea erudita*, Madrid, CSIC (1957), págs. 35-57.
- ESLAVA GALÁN, Juan**, *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid Tecnos (1987).
- ESPINA, Antonio**, "Diego de Torres Villarroel. El Gran Piscator", en *Seis vidas españolas*, Madrid, Taurus (1967), págs. 37-54.
- ETTINGHAUSEN, Henry**, "Torres Villarroel's self-portrait: the mask behind the mask", *BHS* 54 (1978), págs. 321-328.

- FABBRI, Maurizio**, *Un aspetto dell'Illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*, Pisa, Goliárdica (1972).
- “Un romanzo dell'illuminismo spagnolo: il Lazarillo Vizcardi”, *SMod* 4 (1975), págs. 39-63.
 - “Utopías posibles al acabar un siglo: Montengón y Thjulén”, en *Homenaje a José A. Maravall*, vol. II, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1985), págs. 65-78; en FABBRI, *Vagabondi, visionari, eroi...*, Abano Terme, Piovan (1984), págs. 49-74; en Guillermo CARNERO (ed.) (1990b), págs. 137-158.
- FERNÁNDEZ, Sergio**, “Vida de Torres Villarroel”, *UnBA* 16-17 (1959), págs. 31-38.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio**, “Opiniones sobre Inglaterra en el *Quijote de la Cantabria* (siglo XVIII)”, en *Scripta in memoriam, J. B. Álvarez-Buylla*, Oviedo, Universidad (1986), págs. 161-167.
- “Notas sobre la narrativa breve en las publicaciones periódicas del siglo XVIII: estudio de la *Tertulia de la aldea*”, en *El periodismo en España en el siglo XVIII*, *EHS* 52-53 (1991), págs. 181-194.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José**, *Costumbrismo y novela*, Valencia, Castalia (1960).
- *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XVIII*, Madrid, Castalia (1966).
- FERRERAS, Juan Ignacio**, “El tema americano en la novela española del XIX...”, en *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa (1973a), págs. 245-287.
- *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Madrid, Taurus (1973b).
 - *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra (1979).
 - *La novela en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus (1987).
- FORNER, Juan Pablo**, *Exequias de la lengua castellana*, ed. P. SAINZ RODRÍGUEZ, Madrid, Espasa Calpe (1967).
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a**, “Un traductor del reinado de Carlos III: Bernardo M.^a de Calzada”, *IFE* 2 (1989), págs. 71-80.
- FUSTER, Justo Pastor**, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días...*, vol. II, Valencia, Mompí (1830). Ed. facsímil, Valencia, Librería París-Valencia (1980).
- GAOS, Vicente**, (ed.), M. de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Gredos (1987), 3 vols.
- GARCÍA BOIZA, Antonio**, *D. Diego de Torres Villarroel. Ensayo biográfico*, Salamanca, Calatrava (1911); ed. aumentada, Madrid, Editora Nacional (1949), con la adición del trabajo citado a continuación.
- *Nuevos datos sobre Torres Villarroel*, Salamanca, M. P. Criado (1918).
- GARCIA LARA, Fernando** (ed.), Pedro MONTENGÓN, *Eusebio*, Madrid, Editora Nacional (1984).
- GARCÍA SÁEZ, Santiago**, *Montengón, un prerromántico de la Ilustración*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial (1974).
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique**, *Alicante en el siglo XVIII. Economía de una ciudad portuaria en el Antiguo Régimen*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo (1981).
- GLICK, Thomas F.**, “On the influence of Kircher in Spain”, *Isis* 62 (1971), págs. 379-381.

- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio** (ed.), Athanasius KIRCHER, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela (1986).
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel**, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833*, Madrid, Tip. de Archivos (1934), 3 vols.
- “Pedro Montengón y su novela *El Eusebio*”, *RBAM* 3 (1926), págs. 343-365; y en Guillermo CARNERO (ed.) (1990b), págs. 65-92.
- GRANDEROUTE, Robert**, *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Ginebra, Slatkine (1985), 2 vols.
- GUINARD, Paul J.**, *La presse espagnole de 1737 à 1791*, París, Institut d'Études Hispaniques (1973).
- “Les utopies espagnoles au XVIII^e siècle”, en *Recherches sur le roman historique en Europe, XVIII-XIX siècles*, París, Les Belles Lettres (1977), págs. 171-202.
- HAFTER, Monroe Z.**, “Toward a history of Spanish imaginary voyages”, *ECS* 7 (1975), págs. 265-282.
- “Mor's achievement of realism in *La Serafina*”, *Diec* 9 (1986), págs. 153-163.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo**, “*La Leandra*, novela de D. Antonio Valladares de Sotomayor”, en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, FUE (1986), págs. 623-641.
- ILIE, Paul**, “Grotesque portraits in Torres Villarroel”, *BHS* 45 (1968), págs. 16-37.
- “Franklin and Villarroel: social consciousness in two autobiographies”, *ECS* 8 (1974), págs. 321-342.
- “Dream cognition and the Spanish Enlightenment: judging Torres Villarroel”, *MLN* 101 (1986), págs. 270-297.
- ISER, Wolfgang**, *The implied reader*, Baltimore, The John Hopkins University Press (1975).
- ISLA, José Francisco**, *Apología por la Historia de Fray Gerundio*, ed. José JURADO, Madrid, FUE (1989).
- JURADO, José**, “La refundición final en el *Fray Gerundio de Campazas*”, *BRAE* 61 (1981), págs. 123-140.
- “Ediciones 1758 de *Fray Gerundio de Campazas*”, *BICC* 37 (1982), págs. 544-598.
- (ed.), J. F. ISLA, *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Gredos (1992).
- KIRCHER, Atanasio**, *Aritmología, Historia real y esotérica de los números*, ed. Atilano MARTÍNEZ TOMÉ, Madrid, Breogán (1984).
- KLEINHAUS, Sabine**, *Von der “novela picaresca” zur bürgerlichen Autobiographie: Studien zur “Vida” des Torres Villarroel*, Maisenheim, Hain (1975).
- LAFARGA, Francisco**, “Sobre la recepción de la narrativa del siglo XVIII en España: los intermediarios”, en Alicia YLLERA (ed.), *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, Madrid, UNED (1988), págs. 429-438.
- LAVERDE, Gumersindo**, “Apuntes acerca de la vida y poesías de don Pedro Montengón”, *Ensayos críticos sobre Filosofía, Literatura e Instrucción Pública*, Lugo, Imprenta Soto Freire (1868), págs. 107-142; y en Guillermo CARNERO (ed.) (1990b), págs. 37-64.
- LEJEUNE, Philippe**, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil (1975).

- LIRA URQUIETA, Pedro**, “Diego de Torres Villarroel”, en *Sobre Quevedo y otros clásicos*, Madrid, Cultura Hispánica (1958), págs. 87-100.
- LOPEZ, François**, “De *La Celéstina* au *Quichotte*: Histoire et poétique dans l’oeuvre de Mayans”, *BHi* 80 (1988), págs. 215-249.
- LÓPEZ DE MENESES, Amada**, “Pliegos sueltos románticos, *Pablo y Virginia*, *Atala* y *Corina* en España”, *BHi* (1950), págs. 93-117.
- MALDONADO, Felipe C. R.**, “Quevedo-Torres Villarroel, un paralelismo divergente”, *EL* 464 (1971), págs. 4-7.
- MARCO, Joaquín**, “Notas a una estética de la novela española (1795-1842)”, *BRAE* 46 (1966), págs. 113-124.
- *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1977), 2 vols.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Florencio**, “Las huellas de Torres Villarroel en el archivo universitario de Salamanca”, en *Una figura salmantina, don Diego de Torres Villarroel*, Salamanca, Gráficas Europa (1971), págs. 29-37.
- MARCHENA, José**, Discurso preliminar a *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia (1820)*. *Obra española en prosa*, ed. Juan Francisco FUENTES, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1990), págs. 143-247.
- MARICHAL, Juan**, “Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo”, *PSA* 36 (1965), págs. 297-306; reproducido en *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza (1984), págs. 102-108.
- MARMONTEL, Jean-François**, *Bélisaire*, en *Oeuvres complètes*, París (1819), vol. III, págs. 207-300. Ed. facsímil, Ginebra, Slatkine (1968).
- MARTÍNEZ COLOMER, Vicente**, *Historia de la provincia de Valencia de la regular observancia de San Francisco*, vol. I [único, Valencia, Faulí (1803)], ed. Benjamín AGULLÓ, Madrid, Cisneros (1982).
- *El Valdemaro*, ed. Guillermo CARNERO, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1985).
- MARTÍNEZ MATA, Emilio**, *Los “Sueños” de Diego de Torres Villarroel*, Salamanca, Universidad (1990a).
- “Un texto desconocido de Diego de Torres Villarroel: la *Carta del erniutano*”, *AO* 37-38 (1990b), págs. 89-100.
- “La predicción de la muerte del rey Luis I en un almanaque de Diego de Torres Villarroel”, *BHi* 92 (1990c), págs. 837-845.
- MATHÍAS, Julio**, *Torres Villarroel. Su vida, su obra, su tiempo*, Madrid, Publicaciones Españolas (1971).
- MAY, Georges**, *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica (1982).
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio**, *Vida de Cervantes (1737)*, ed. Antonio MESTRE, Madrid, Espasa Calpe (1972).
- *Retórica (1757)*, *Obras completas*, ed. Antonio MESTRE, vol. III, Valencia, Ayuntamiento de Oliva (1984).
- McCLELLAND, Ivy L.**, “Prose fiction”, en *The origins of the romantic movement in Spain*, Liverpool, University Press (1975), págs. 261-281; 1.^a ed., 1937.
- *Diego de Torres Villarroel*, Boston, Twayne (1976).

McKEON, Michael, *The origins of the English novel 1600-1740*, Baltimore, The John Hopkins University Press (1988).

MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla*, Sevilla, Gironés (1922).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC (1961), 4 vols. — *Estudios y discursos de crítica y literaria*, vol. IV, Madrid, CSIC (1962), caps. 3 y 4.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Floresta de leyendas heroicas castellanas. Rodrigo, el último godo*, vol. III, Madrid, Espasa Calpe (1928).

MERCADER RIBA, Juan, José Bonaparte, rey de España (1808-1813). *Historia externa del reinado*, Madrid, CSIC (1971).

— *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Estructura del estado español bonapartista*, Madrid, CSIC (1983).

MERCADIER, Guy, “A propos du *Quinto trozo* de la *Vida* de Torres Villarroel”, en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, BHi 64 bis (1962), págs. 551-558.

— “¿Cuándo nació Diego de Torres Villarroel?”, *Ins* 97 (1963), págs. 1, 4.

— “Joseph de Villarreal et Diego de Torres Villarroel: Parenté littéraire et parenté naturelle”, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, CRIEH (1966), págs. 147-159.

— (ed.), Diego de TORRES VILLARROEL, *La barca de Aqueronte*, París, CRIEH (1969).

— (ed.), *Vida*, Madrid, Castalia (1972).

— “Narcisse romancier à l’espagnole: *El correo del otro mundo* (1725) de Torres Villarroel”, *CER* 2 (1976), págs. 29-43.

— “*Je suis Sénèque*: Lecture d’une épître de Diego de Torres Villarroel”, en *Sujet et sujet parlant dans le texte (Textes hispaniques)*, Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail (1977), págs. 103-124.

— *Textos autobiográficos de Diego de Torres Villarroel*, Oviedo Universidad (1978).

— “La paraliteratura española en el siglo XVIII: el almanaque”, en *Homunage des hispanistes français a Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 599-605.

— *Diego de Torres Villarroel. Masques et miroirs*, París, Éditions Hispaniques (1981).

— “El destierro de Diego de Torres Villarroel en Portugal: dos memoriales inéditos”, en *Actas IV CIH*, vol. II, Salamanca, Universidad (1982), págs. 269-275.

— “Diego de Torres Villarroel (1694-1770): une autobiographie permanente”, en *Individualisme et autobiographie en Occident*, Bruselas, Universidad (1983), págs. 127-141.

— “Dans le sillage de l’autobiographie torriésienne: la *Vida* du baroudeur mathématicien Joaquín de la Ripa (1745)”, en *Écrire sur soi en Espagne: modèles et écarts*, Aix, Université de Provence (1988), págs. 127-141.

MESA, Carlos E., “Torres Villarroel, vértice de la picaresca”, *Ábs* 32 (1968), págs. 211-217.

MONTENGÓN, Pedro, *El Antenor*, Madrid, Sancha (1788), 2 vols.

— *El Rodrigo*, Madrid, Sancha (1793); y en Guillermo CARNERO (ed.) (1990a), vol. I.

— *Eudoxia, hija de Belisario*, Madrid, Sancha (1793); y en *Ibid.*, vol. II.

— *El Mirtilo, o Los pastores trashumantes*, Madrid, Sancha (1795).

— *Eusebio*, Madrid, Sancha (1786-1788), 4 vols.; ed. Fernando GARCÍA LARA, Madrid, Editora Nacional (1984).

MOR DE FUENTES, José, *Bosquejillo de la vida (1836) y escritos de...*, ed. Manuel ALVAR, Zaragoza, Guara Ediciones (1981).

- MORATÍN, Leandro F. de**, *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra (1867-1868), 3 vols.
— *Epistolario*, ed. René ANDIOC, Madrid, Castalia (1973).
- NAVARRO BROTONS, Víctor, et al.**, *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, vol. II, Barcelona, Península (1983).
- NÚÑEZ, Diego, y PESET, José Luis**, *De la alquimia al panteísmo. Marginados españoles de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editora Nacional (1983).
- NÚÑEZ, Estuardo**, Introducción a *Obras selectas de Pablo de Olavide*, Lima, Biblioteca Clásicos del Perú (1987).
- NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel**, “Notas acerca de Chateaubriand en España”, *RFE* (1925), págs. 290-296; y en *L’Espagne des lumières au Romantisme*, París, Institut d’Études Hispaniques (1963), págs. 357-362.
- ONÍS, Federico de** (ed.), Diego de TORRES VILLARROEL, *Vida*, Madrid, Espasa Calpe (1912).
- PALLEY, Julian**, *The ambiguous mirror: dreams in Spanish Literature*, Valencia, Albatros (1983).
- PEERS, E. Allison**, “La influencia de Chateaubriand en España”, *RFE* (1924a), págs. 351-382.
— “El Romanticismo en España. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunas provincias”, *BBMP* (1924b), págs. 67-83, 157-173, 211-223, 302-320.
— *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos (1967), 2 vols.
- PEÑA VELASCO, Concepción de la**, *Aspectos biograficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Diputación (1985).
- PEÑUELAS, Marcelino**, “La Vida de Torres Villarroel: acotaciones al margen”, *CA* 116 (1961), págs. 165-176.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel María** (ed.), Diego de TORRES VILLARROEL, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, Madrid, Editora Nacional (1979).
— (ed.), Diego de TORRES VILLARROEL, *Vida*, Madrid, Espasa Calpe (1989a).
— “La preilustración española y sus conexiones. Athanasius Kircher en Torres Villarroel”, en *Actas del VI Simposio hispanoaustríaco*, Salamanca, Universidad (1989b) (en prensa).
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús**, “Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética”, *ALEUA* 5 (1987), págs. 357-376.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio**, “Bibliografía cronológica de las polémicas feijonianas”, *Proyección y actualidad de Feijoo*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos (1965), págs. 243-268.
- PESET REIG, Mariano y José Luis**, “Un buen negocio de Torres Villarroel”, *CHA* 279 (1973), págs. 514-536.
- PHILIPPOT, Yannick**, “El doctor don Diego de Torres Villarroel. Presentación de dos testamentos inéditos”, *Salam* 20-21 (1986), págs. 125-146.
- PHILIPS, Edith**, *The good quaker in French legend*, Filadelfia, Univ. Pennsylvania (1932).
- PICARD, Hans Rudolf**, “Le rôle de locura et raison en tant que forces antihétiques dans la genèse d’une autobiographie moderne, la Vida de Torres Villarroel”, en *Écrire sur soi en Espagne*, Aix, Université de Provence (1988), págs. 105-115.

- PIERCE, Robert P.**, "Moral education in the novel of the 1750's", *PhQ* 44 (1965), págs. 73-87.
- PINTO, Mario di**, "Scienza e superstizione (Torres Villarroel)", en *Cultura spagnola nel settecento*, Nápoles, ESI (1964), págs. 77-120.
- PLACER, Gumersindo**, "Honras fúnebres de Torres Villarroel", *Estud* 20 (1964), págs. 91-98.
- POIRIER, Roger**, "An attempt to rehabilitate the novel: *The Colección universal de novelas y cuentos en compendio* (1789-1790)", *Diec* 2 (1979), págs. 154-163.
- POLT, John H. R.**, "The ironic narrator in the novel: *Isla*", *SECC* 19 (1979), págs. 371-386.
- POPE, Randolph D.**, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Bern-Frankfurt, Lang (1974).
- PRAZ, Mario**, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, Sansoni (1984); 1.^a ed., 1930.
— *Storia della letteratura inglese*, Florencia, Sansoni (1988).
- RAILO, Eino**, *The haunted castle. A study of the elements of English Romanticism*, Londres, Routledge y Nueva York, Dutton (1927).
- REEVE, Clara**, *The Progress of Romance...* (1785), ed. E. M. MCGILL, Nueva York, The facsimile text Society (1930).
- RICO, Francisco**, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid (1986).
- RICO GARCÍA, Manuel**, y **MONTERO PÉREZ, Adelmiro**, *Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, vol. I, Alicante, A. Reus (1888).
- RODRÍGUEZ, Rodney**, "Literatura oral y subdesarrollo novelístico: un fenómeno del XVIII español", en *Actas IX CIH*, vol. II, Frankfurt, Vervuert Verlag (1989), págs. 85-90.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique**, "Los Quijotes del siglo XVIII. 1. La imprenta de Manuel Martín", *Cer* 8 (1988a), págs. 61-108.
— "Los Quijotes del siglo XVIII. 2. La imprenta de Juan Jolis", *Hisp* 71 (1988b), págs. 752-779.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio**, *Historia de los catálogos de librería españoles (1661-1840). Estudio bibliográfico*, Madrid, s. i. (1966).
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel**, *Persona y forma: una historia de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfar (1988), 2 vols.
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March y Ariel (1976).
- SÁENZ DE SANTA MARÍA, Carmelo**, "El Colegio de Nobles de Madrid y las visiones morales de Quevedo-Torres", *LD* 20 (1980), págs. 179-189.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos**, *Torres Villarroel y el Madrid de su tiempo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1980).
- SÁNCHEZ GARCÍA, M.^a Carmen**, "Santiváñez y la teoría de la novela en el siglo XVIII", *Kul* 11 (1987), págs. 125-140.

- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis**, *La medicina y los médicos en las obras de Torres Villarroel*, Salamanca, Universidad (1952a); reproducido en *Humanismo y medicina*, Salamanca, Universidad, 1968, págs. 245-313.
- “Dos tratados de hidrología de Torres Villarroel”, *IM* 16 (1952b), págs. 99-114; reproducido en *Capítulos de la medicina española*, Salamanca, Universidad, 1971, págs. 325-341.
- SARRAILH, Jean**, *Enquêtes romantiques. France-Espagne*, París, Belles Lettres (1933).
- *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, FCE (1957).
- SCHOLES, Robert**, y **KELLOG, Robert**, *The nature of narrative*, Oxford, University Press (1968).
- SEBOLD, Russell P.**, “Torres Villarroel y las vanidades del mundo”, *AO* 7 (1957), págs. 115-146.
- “Naturalistic tendencies on the descent of the hero in Isla’s *Fray Gerundio*”, *HispCal* 41 (1958), págs. 308-314.
- (ed.), José F. de ISLA, *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Espasa Calpe (1960-1964), 4 vols.
- “Torres Villarroel, Quevedo y el Bosco”, *Ins* 59 (1960), págs. 3, 14.
- “Mixtificación y estructura picaresca en la *Vida* de Torres Villarroel”, *Ins* 204 (1963), págs. 7, 12.
- (ed.), José Francisco de ISLA, *Visiones y visitas*, Madrid, Espasa Calpe (1966).
- “Sobre la anotación de las Visiones de Torres Villarroel”, *NRFH* 21 (1972), págs. 94-100.
- *Cadalso, el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos (1974).
- *Novela y autobiografía en la “Vida” de Torres Villarroel*, Barcelona, Ariel (1975).
- “Lo romancesco, la novela y el teatro romántico”, *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983), págs. 137-163.
- (ed.), José Francisco de ISLA, *Vida*, Madrid, Taurus, (1985).
- *El rapto de la mente*, Barcelona, Anthropos (1989); 1.ª ed., 1970.
- SEGRE, Cesare**, “Un genere letterario poco noto: il viaggio allegorico-didattico”, en *Symposium in honorem prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Universidad (1986), págs. 383-401.
- SEGURA COVARSI, Enrique**, “Ensayo crítico de la obra de Torres Villarroel”, *CLit* 8 (1950), págs. 125-164.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan**, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real (1785-1789), 6 vols.; reimpresso en Madrid, Gredos (1969), 3 vols.
- SERRANO Y SANZ, Manuel**, “El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII”, *RABM* 15 (1906), págs. 28-46 y 243-259.
- SIMÓN DÍAZ, José**, *Cien fichas sobre astrología*, Madrid, INLE (1959).
- SOONS, Alan**, “The fiction of a time of death: *Historia de Historias*”, *AIUO* 18 (1976), págs. 145-150.
- SOUBEYROUX, Jacques**, “L’autobiographie en Espagne au XVIII^e siècle: Torres Villarroel”, *Impr* 1 (1983), págs. 133-138.
- “Sátira y utopía de la Corte, en *Aventuras de Juan Luis*, de Rejón de Lucas (1781)”, en *Carlos III, Madrid y la Ilustración*, Madrid, Siglo XXI (1988), págs. 379-412.
- SOUVAGE, Jacques**, *Introducción al estudio de la novela*, Barcelona, Laia (1982).

SPELL, Jefferson R., *Rousseau in the Spanish World before 1833*, Austin, University of Texas (1938).

STEFANO, Giuseppe di, "Mito e realtà nell'autobiografia di Diego de Torres Villarroel", *MSI* 10 (1965), págs. 175-202.

SUÁREZ, M.^a Socorro, "La novela inglesa en España (últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX)", en *Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglonorteamericanos*, Valencia, Universidad (1978), págs. 67-72.

SUÁREZ GALBÁN, Eugenio, "La estructura de la *Vida* de Torres Villarroel", *Hispa* 41 (1970), págs. 23-53.

— "Voluntad antinovelesca, intensidad autobiográfica de la *Vida* de Torres Villarroel", *LT* 19 (1971), págs. 27-74.

— "El valor autobiográfico de la *Vida* de Torres Villarroel", *REHPR* 3 (1973a), págs. 43-54.

— "La *Vida* de Torres Villarroel y la autobiografía moderna (de Villarroel a Rousseau)", *NRFH* 22 (1973b), págs. 39-60.

— "Torres Villarroel y los yo empíricos de William James", *RomN* 15 (1973-1974), págs. 274-277.

— *La "Vida de Torres Villarroel: literatura antipicaresca, autobiografía burguesa*, Valencia, Albatros-Hispanófila (1975).

— "Hacia Ramón a través de Torres Villarroel", *CHA* 410 (1984), págs. 63-78.

THORSLEV, Peter L., *The byronic hero. Types and prototypes*, Minneapolis, University Minnesota Press (1962).

TORRES VILLARROEL, Diego de, *Libros en que están reatados diferentes cuadernos...* (se cita como *Obras*), Salamanca, Antonio Villagordo (1752) 14 vols.; 2.^a ed., Madrid, Ibarra (1794-1799), 15 vols.

TRUXA, Sylvia, "L'eroe nel romanzo sentimentale spagnolo ed in altre letterature europee", en *Il romanzo sentimentale, 1740-1815*, Podernone, Studio Tesi (1990), págs. 143-170.

URRUTIA, Jorge, "El inicio de la novela anticlerical", en *Cultural hispánica y Revolución Francesa*, cit., págs. 75-86.

URZAINQUI, Inmaculada, "Anuncios y reseñas de traducciones de obras inglesas en la prensa española del siglo XVIII", en *Scripta in memoriam J. B. Álvarez-Buylla*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 313-332.

— "Batteux español", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. Francisco LAFARGA, Barcelona, PPU (1989), págs. 239-260.

VALLÉS, José M. (ed.), Diego de TORRES VILLARROEL, *Recetarios astrológico y alquímico*, Madrid, Editora Nacional (1977) (contiene: *Los ciegos de Madrid*, *El ermitaño y Torres*, *La suma medicina o piedra filosofal del ermitaño*).

VARELA, Antonio, "Narration and theme in *Vida* of Diego de Torres Villarroel", *AH* 4 (1979), págs. 5-7.

VOLTAIRE (François-Marie Aronet), "Lettres philosophiques", en *Oeuvres complètes*, vol. XXIII, París, Garnier (1879).

WATT, Ian, *The rise of the novel*, Londres, Penguin Books (1985).

ZAVALA, Iris M., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya (1971).

- ZAVALA, Iris M.**, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel (1978).
- Astrology and utopia: the case of Diego de Torres Villarroel", *IL* 4 (1983), págs. 349-377.
 - "Utopía y astrología en la literatura popular del setecientos: los almanaques de Torres Villarroel", *NRFH* 33 (1984), págs. 196-212.
 - *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Rodopi (1987).
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar**, *La Eumenia-Oderay*, ed. Guillermo CARNERO, Barcelona, Sirmio y Universidad de Alicante (1992).

Abreviaturas y siglas



- AA = *Archivo Agustiano*. Madrid.
- AAEPC = *Anales de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*. Madrid.
- AANAL = *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*. La Habana.
- AAP = *Atti dell'Accademia Pontaniana*. Nápoles.
- ABP = *Arquivo de Bibliographia Portuguesa*. Coimbra.
- Ábs = *Ábside*. México.
- ACCPFG = *Arquivos do Centro Cultural Portugês*, Fundación Gulbenkian. Lisboa-París.
- ACerv = *Anales Cervantinos*. Madrid.
- ACME = *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*. Milán.
- ADEE = *Aportación documental para la erudición española*. Recopilación y transcripción de J. Simón Díaz. Madrid. CSIC. 1947-51.
- AEA = *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla.
- AEArq = *Archivo Español de Arqueología*. Madrid.
- AEArte = *Archivo Español de Arte*. Madrid.
- AEAtl = *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas.
- AEF = *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura. Cáceres.
- AEM = *Anuario de Estudios Medievales*. Barcelona.
- Aev = *Aevum*. Milán.
- AFA = *Archivo de Filología Aragonesa*. Zaragoza.
- AFFL = *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*. Granada.
- AFLFUN = *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*. Nápoles.
- AFLLS = *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*. Universidad de Bari.
- AFUB = *Anuario de Filología*. Universidad de Barcelona.
- AG = *Anales Galdosianos*. Pittsburgh.
- Ágora = *Ágora*. Madrid.
- AH = *The American Hispanist*. Clear Creek, Indiana.
- AHN = *Archivo Histórico Nacional*. Madrid.
- AMM = *Archivo Municipal*. Madrid.
- AHDE = *Anuario de Historia del Derecho Español*. Madrid.
- AHisp = *Archivo Hispalense*. Sevilla.
- AHSI = *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma.
- AIA = *Archivo Iberoamericano*. Madrid.
- AIAHM = *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina*. Madrid.

- AIEM = *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid.
- AIH = *Asociación Internacional de Hispanistas*.
- AIUO = *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*. Sezione Romanza. Nápoles.
- AL = *Anuario de Letras*. México.
- Al-And. = *Al-Andalus*. Madrid.
- ALeo = *Archivos Leoneses*. León.
- ALEUA = *Anales de Literatura Española*. Universidad de Alicante.
- Alf = *Alfinge*. Córdoba.
- ALHA = *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid.
- AM = *Anuario Musical*. Barcelona.
- ANL = *Atti delli Accademia Nazionale dei Lincei*. Roma.
- AO = *Archivum*. Oviedo.
- AOR = *Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura*. Barcelona.
- Arb = *Arbor*. Madrid.
- Arg = *Argensola*. Huesca.
- ARom = *Archivum Romanicum*. Ginebra-Florencia.
- ARSN = *Annali della R. Scuola Normale Superiore (Filosofia e Filología)*. Pisa.
- Ascl = *Asclepio*. Madrid.
- ASL = *Archivio Storico Lombardo*. Milán.
- ASNSL = *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. Braunschweig-Berlín.
- Asom = *Asomante*. San Juan de Puerto Rico.
- AST = *Analecta Sacra Tarraconensia*. Tarragona.
- At = *Atenea*. Puerto Rico.
- Ateneo = *Ateneo*. Madrid.
- ATol = *Anales Toledanos*. Toledo.
- AUAHM = *Anales de la Universidad de Alicante-Historia Moderna*. Alicante.
- AUBar = *Anales de la Universidad de Barcelona*. Barcelona.
- AUCh = *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile.
- Aug = *Augustinus*. Madrid.
- AUH = *Anales de la Universidad Hispalense*. Sevilla.
- AUM = *Anales de la Universidad de Madrid*. Madrid.
- AUN = *Annali dell'Università di Napoli*. Nápoles.
- AUMur = *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia.
- AUO = *Anales de la Universidad de Oviedo*. Oviedo.
- AUP = *Annales de l'Université de Paris*. París.
- AUSM = *Anales Universitarios*. Universidad de San Marcos. Lima.
- AUV = *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia.
- Axer = *Axerquía*. Córdoba.
- BA = *Revista Braccara Augusta*. Braga.
- BAAL = *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires.
- BAbbr = *Books Abroad*. Norman. Oklahoma.
- BAC = *Biblioteca de Autores Cristianos*. Madrid. Editorial Católica.
- BACH = *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Santiago de Chile.
- BACL = *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*. La Habana.

- BACOL = *Boletín de la Academia Colombiana*. Bogotá.
- BACH = *Boletín de la Academia Chilena*. Santiago de Chile.
- BAE = Biblioteca de Autores Españoles. Madrid. Rivadeneyra y luego Ediciones Atlas.
- BAGN = *Boletín del Archivo General de la Nación*. México.
- BALH = Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. Madrid.
- Bar = *Baroque*. Montauban.
- BArq = *Bulletí Arqueològic* (luego *Boletín Arqueológico*). Tarragona.
- BAV = *Boletín de la Academia Venezolana*. Caracas.
- BBB = *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*. París.
- BBC = *Boletín de la Biblioteca de Cataluña*. Barcelona.
- BBCub = *Boletín de Bibliografía Cubana*. La Habana.
- BBMP = *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Santander.
- BBRPh = *Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie*. Jena-Leipzig.
- BC = *Bulletin of the Comediantes*. Chapel Hill.
- BCESD = *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo.
- BECh = *Bibliothèque de l'École des Chartes*. París.
- BEHEH = *Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques*. Burdeos.
- BEP = *Bulletin des Études Portugaises et l'Institut Français au Portugal*. Coimbra.
- BEPB = *Bulletin d'Études Portugaises et Brésiliennes*.
- Ber = *Berceo*. Logroño.
- BET = *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires.
- BF = *Boletín de Filología*. Lisboa.
- BFCh = *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile.
- BFE = *Boletín de Filología Española*. Madrid.
- BH = *Bibliografía Hispánica*. Madrid.
- BHAB = *Boletín de Historia y Antigüedades*. Bogotá.
- BHi = *Bulletin Hispanique*. Burdeos.
- BHS = *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool.
- Bibl = Bibliografía.
- Biblos = *Biblos*. Coimbra.
- BICC = *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá.
- BICLA = *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*. Buenos Aires.
- BICVB = *Boletín del Instituto Cultural Venezolano Británico*. Caracas.
- BIEA = *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Oviedo.
- BIEG = *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén.
- BIFE = *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*. Madrid.
- BIFG = *Boletín de la Institución Fernán González*. Burgos.
- IIH = *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*. Buenos Aires.
- BILL = *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*. La Plata.
- BILE = *Bolletino Istituto Lingue Estere*. Génova.
- BMM = Biblioteca Municipal. Madrid.
- BN = Biblioteca Nacional. Madrid.
- Bol = *Bolívar*. Bogotá.
- BRABA = *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. Toledo.

- BRABL = *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*. Barcelona.
- BRAC = *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Córdoba.
- BRAE = *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid.
- BRAG = *Boletín de la Real Academia Gallega*. La Coruña.
- BRAH = *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid.
- BRSB = *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Madrid.
- BRSV = *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*. San Sebastián.
- BSAL = *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana* (Después *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*). Palma de Mallorca.
- BSCC = *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón.
- BSCE = *Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles*. Madrid. Real Academia Española.
- BUG = *Boletín de la Universidad de Granada*. Granada.
- BUSC = *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela.
- CA = *Cuadernos Americanos*. México.
- Car = *Caracola*. Málaga.
- Carav = *Caravelle*. Toulouse.
- CArpa = *Camp de l'Arpa*. Barcelona.
- Cast = *Castilla*. Valladolid.
- CAUG = *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada.
- CBibl = *Cuadernos Bibliográficos del CSIC*. Madrid.
- CC = *Clásicos Castellanos*. Madrid. La Lectura y luego Espasa Calpe.
- CCBUB = *Cursos y Conferencias de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra*. Coimbra.
- CCF = *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*. Oviedo.
- CCLC = *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. París.
- CCMU = *Cuadernos de la Cátedra "Miguel de Unamuno"*. Salamanca.
- CCr = *La Ciencia Cristiana*. Madrid.
- CCT = *Cuadernos de Cultura Teatral*. Buenos Aires.
- CCult = *Cuadernos de Cultura*. Vitoria.
- CD = *La Ciudad de Dios*. El Escorial.
- CDI = *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Madrid.
- CE = *Correo Erudito*. Madrid.
- CEC = *Colección de Escritores Castellanos*. Madrid.
- CEG = *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela.
- CER = *Cahiers d'Études Romanes*. Aix-en-Provence.
- Cerv = *Cervantes*. Madrid.
- CEsp = *Cultura Española*. Madrid.
- CF = *Collectanea Franciscana*. Asís.
- CFC = *Cuadernos de Filología Clásica*. Madrid.
- CG = *La Caña Gris*. Valencia.
- CH = *Crítica Hispánica*. Johnson City.
- CHA = *Cuadernos Hispanos-Americanos*. Madrid.

- CHArq = *Correspondance historique et archéologique*. París-Burdeos.
 CIF = *Cuadernos de Investigación. Filología*. Madrid.
 CILH = *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*. Madrid.
 cit. = citado.
 CL = *Comparative Literature*. Eugene.
 Clav = *Clavileño*. Madrid.
 CLC = *Cuadernos de Literatura Contemporánea*. Madrid.
 CLERC = Colección de libros españoles raros o curiosos. Madrid.
 CLett = *Il Confronto Letterario*. Pavía.
 CLit = *Cuadernos de Literatura*. Madrid.
 CLS = *Comparative Literature Studies*. Urbana.
 CN = *Cultura Neolatina*. Roma.
 CNRS = *Centre National de la Recherche Scientifique*. París.
 Col = Colección.
 Colombo = *Colombo*. Roma.
 Con = *La Controversia*. Madrid.
 Conv = *Convivium*. Turín.
 Cr = *La Crítica*. Nápoles.
 Crisol = *Crisol*. París.
 Crist = *Cristiandad*. Barcelona.
 Crot = *El Crotalón*. Madrid-Barcelona.
 CSIC = Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
 CT = *La Ciencia Tomista*. Salamanca.
 CTC = *Cuadernos de Teatro Clásico*. Madrid.
 CTI = *Cuadernos de Traducción e Interpretación*. Barcelona.
 CUP = *Cahiers de l'Université de Pau*. Pau.
 CyR = *Cruz y Raya*. Madrid.
- DAE = *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*. Madrid, 1860...
 Deb = *Debats*. Valencia.
 Dic = *Dicenda*. Madrid.
 Diec = *Dieciocho*. Ithaca.
 DVS = *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart.
- EAg = *Estudio Agustiniano*. Valladolid.
 EAm = *Estudios Americanos*. Sevilla.
 EB = *Estudios Bíblicos*. Madrid.
 ECI = *Estudios Clásicos*. Madrid.
 ECS = *Eighteenth-Century Studies*. American Society for XVIIIth. Century Studies.
 ECZ = *España Contemporánea*. Ohio State University.
 Ed. = Edición.
 EDMP = *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid.
 EE = *Estudios Escénicos*. Barcelona.
 EEcl = *Estudios Eclesiásticos*. Madrid.

EHS = *Estudios de Historia Social*. Madrid.
 EIA = *Estudios Ibero-Americanos*. Río Grande.
 EJ = *Estudios Josefinos*. Valladolid.
 EL = *La Estafeta Literaria*. Madrid.
 Em = *Emérita*. Madrid.
 EMar = *Estudios Marianos*. Madrid.
 EMod = *La España Moderna*. Madrid.
 ER = *Études Romanes*. París.
 ES = *Estudios Segovianos*. Segovia.
 Esc = *Escorial*. Madrid.
 ESig = *Entresiglos*. Roma.
 Estud = *Estudios*. Madrid.
 Estudio = *Estudio*. Barcelona.
 ESXVIII = *Études sur le XIIIe Siècle*. Universidad de Bruselas.
 EUC = *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona.

facs = facsímil.

Fénix = *Fénix*. Madrid.

FH = *Folia Humanistica*. Barcelona.

Fil = *Filología*. Buenos Aires.

Fin = *Finisterre*. Madrid.

FinSch = *Finisterre*. Santiago de Chile.

FL = *Filologia e Letteratura*. Roma.

FM = *Filología Moderna*. Madrid.

FMLS = *Forum for Modern Language Studies*. St. Andrews.

FR = *Filologia Romanza*. Nápoles.

FUE = *Fundación Universitaria Española*. Madrid.

FyL = *Filosofía y Letras*. Madrid.

FyLMex = *Filosofía y Letras*. México.

GC = *Geo-Crítica*. Barcelona.

Goya = *Goya*. Madrid.

GSLI = *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. Turín.

HAHR = *The Hispanic American Historical Review*. Durham.

HE = *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*. Salamanca.

Hel = *Helmántica*. Salamanca.

Helios = *Helios*. Buenos Aires.

HEMP = *Historia de España*, fundada por Ramón Menéndez Pidal. Madrid, Espasa Calpe.

Her = *Hereder(s)*.

Hid = *Hidalguía*. Madrid.

Hisp = *Hispania*. Madrid.

Hispa = *Hispanófila*. Urbana.

HispCal = *Hispania*. Stanford (California). Luego: Washington. Desde 1940: Wallingford.

HispP = *Hispania*. París.

Hor = *Horizonte*. Puerto Rico.

- HR = *Hispanic Review*. Filadelfia.
 HS = *Hispania Sacra*. Madrid.
 HSP = *Harvard Studies in Philology*. Boston.
 HuBA = *Humanidades*. Buenos Aires.
 HuC = *Humanidades*. Comillas.

 IA = *Inter-America*. Nueva York.
 IAA = *Ibero Amerikanisches Archiv*. Berlín.
 IAL = *Índice de Artes y Letras*. Madrid.
 Ibíd = Allí mismo.
 IbP = *Ibérica*. París.
 IEA = *La Ilustración Española y Americana*. Madrid.
 IFE = *Investigación Franco-Española*. Universidad de Córdoba.
 IL = *Ideologies and Litterature*. Minneapolis.
 Ile = *Ilerda*. Lérida.
 Ilib = *Iliberis*. Granada.
 IM = *Imprenta Médica*.
 Impr = *Imprévue*. Montpellier.
 INLE = Instituto Nacional del Libro Español. Madrid.
 Ins = *Ínsula*. Madrid.
 IR = *Iberoromania*. Munich.
 Isis = *Isis*. Montpellier.
 IUS = *Indiana University Studies*. Bloomington.

 JMRS = *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Durham.
 JP = *Jahrbuch für Philologie*. Munich.
 JSS = *Journal of Spanish Studies*, Twentieth Century. Manhattan, Kansas.

 KFLQ = *Kentucky Foreign Languages Quarterly*. Lexington.
 KRQ = *Kentucky Romance Quarterly*. Lexington.
 Kul = *Kultura*. Vitoria.

 L = *La Lectura*. Madrid.
 Lang = *Language*. Filadelfia.
 LC = *La Lectura Católica*. Madrid.
 LD = *Letras de Deusto*. Bilbao.
 LE = *El Libro Español*. Madrid.
 Letras = *Letras*. Lima.
 Lett = *Letterature*. Génova.
 LI = *Lettere Italiane*. Florencia.
 Litt = *Litteratures*. Toulouse.
 LL = *Linguistique e Letterature*. Pisa.
 LM = *Letterature Moderne*. Milán.
 LMed = *Les Langues Méridionales*. París.
 LN = *Les Langues Néo-Latines*. París.
 Loc. cit. = Lugar citado.
 LR = *Les Lettres Romanes*. Lovaina.
 LT = *La Torre*. San Juan de Puerto Rico.

MAM = *Memorias de la Academia Mexicana*. México.
 MC = *Monte Carmelo*. Burgos.
 MCan = *El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria.
 MCL = *Miscelánea científica y literaria*. Barcelona.
 MCom = *Miscelánea Comillas*. Comillas.
 MCV = *Melanges de la Casa de Velázquez*. París.
 MEAH = *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada.
 Med = *Mediterráneo*. Valencia.
 MHE = *Memorial Histórico Español*. Madrid.
 MLA = The Modern Language Association. Baltimore.
 MLF = *The Modern Language Forum*. Los Ángeles.
 MLJ = *The Modern Language Journal*. Menasha.
 MLN = *Modern Language Notes*. Baltimore.
 MLQ = *Modern Language Quarterly*. Washington.
 MLR = *The Modern Language Review*. Cambridge.
 MLS = *Modern Language Studies*. Nueva York.
 Mont = *Monteagudo*. Murcia.
 MPhil = *Modern Philology*. Chicago.
 MRAE = *Memorias de la Real Academia Española*. Madrid.
 MRAH = *Memorias de la Real Academia de la Historia*. Madrid.
 MRAS = *Memorias de la Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla.
 MRHM = *Manuscripts. Revista d'Historia Moderna*. Barcelona.
 MS. = manuscrito.
 MSI = *Miscellanea di Studi Ispanici*. Pisa.
 MU = *Museo Universal*. Madrid.
 Mur = *Murgetana*. Murcia.

n. = nota.

N = *Neophilologus*. Amsterdam.

NBAE = Nueva biblioteca de Autores Españoles. Madrid.

NH = *Neohelicon*. Budapest.

NLH = *New Litterary History*. Charlottesville.

NM = *Neuphilologische Mitteilungen*. Helsingfors.

Nos = *Nosotros*. Buenos Aires.

NRF = *La Nouvelle Revue Française*. París.

NRFH = *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México.

NSpr = *Die neueren Sprachen*. Marburgo.

NT = *Nuestro Tiempo*. Madrid.

Num = *Número*. Montevideo.

OC = *Obras Completas*.

op. cit. = obra citada.

OSU = *Ohio State University Contributions in Language and Literature*. Columbus.

PA = *Primer Acto*. Madrid.

Pan = *Panorama*. Washington.

Par = *Paragone*. Florencia.
 PBSA = *Papers of the Bibliographical Society of America*. Nueva York.
 PE = *Punta Europa*. Madrid.
 Pens = *Pensamiento*. Madrid.
 PEsp = *Poesía Española*. Madrid.
 PhP = *Philological Papers*. West Virginia University Bulletin. Morgantown.
 PhQ = *Philological Quarterly*. Iowa.
 PMLA = *Publications of the Modern Language Association of America*. Baltimore.
 PPU = *Promociones y Publicaciones Universitarias*. Barcelona.
 Proa = *Proa*. Buenos Aires
 Probl = *Problemi*. Palermo.
 Proh = *Prohemio*. Barcelona.
 PSA = *Papeles de Son Armadans*, Madrid. Palma de Mallorca.
 PUB = Presses Universitaires de Bordeaux.
 PUF = Presses Universitaires de France. París.
 PUL = Presses Universitaires de Lyon.
 PV = *Príncipe de Viana*. Pamplona.

QC = *Quaderni della "Critica"*. Bari.
 QIA = *Quaderni Ibero-Americani*. Turín.
 QLL = *Quaderni di Lingue e Letterature*. Padua.

RA = *Revista de Aragón*. Zaragoza.
 RABM = *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid.
 RAg = *Revista Agustiana*. Valladolid.
 RAM = *Revue d'Ascétique et de Mystique*. Toulouse.
 RAmer = *Revista de América*. París.
 RAN = *Revista del Archivo Nacional*. Bogotá.
 Rass = *La Rassegna*. Florencia.
 Rast = *Revista de Asturias*. Oviedo.
 RBAM = *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*. Madrid.
 RBLI = *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*. Génova.
 RBN = *Revista de Bibliografía Nacional*. Madrid.
 RByD = *Revista Bibliográfica y Documental*. Madrid.
 RC = *Revista Contemporánea*. Madrid.
 RCast = *Revista Castellana*. Valladolid.
 RCat = *Revista de Cataluña*. Barcelona.
 RCEH = *Revista de Estudios Históricos*. Granada.
 RCHA = *Revista Crítica Hispano-Americana*. Madrid.
 RchHd = *Revista Chilena Historia del Derecho*. Santiago de Chile.
 RChHg = *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Santiago de Chile.
 RCHL = *Revista Crítica de Historia y Literatura*. Madrid.
 RCLA = *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*. Sevilla.
 RCLI = *Revista Critica della Letteratura Italiana*. Roma-Florencia.
 RCol = *El Repertorio Colombiano*. Bogotá.
 RCSCA = *Revista del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos*. Madrid.

- RDM = *Revue des Deux Mondes*. París.
 RDTP = *Revista de Dialectología y de Tradiciones Populares*. Madrid.
 RE = *Revista de España*. Madrid.
 Rea = *Realidad*. Buenos Aires.
 REC = *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza.
 RED = *Revista de Educación*. Madrid.
 REE = *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz.
 REHA = *Revista de Estudios Hispánicos*. Alabama.
 REHPR = *Revista de Estudios Hispánicos*. Puerto Rico.
 Reimpr. = Reimpreso.
 REJ = *Revue des Études Juives*. París.
 REP = *Revista de Estudios Políticos*. Madrid.
 Reprod. = Reproducción.
 REsp = *Revista de Espiritualidad*. Madrid.
 RET = *Revista Española de Teología*. Madrid.
 RF = *Romanische Forschungen*. Erlangen.
 RFE = *Revista de Filología Española*. Madrid.
 RFH = *Revista de Filología Hispánica*. Buenos Aires.
 RFHum = *Revista de la Facultad de Humanidades*. San Luis de Potosí.
 RFil = *Revista de Filosofía*. Madrid.
 RFL = *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa.
 RFLC = *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*. La Habana.
 RFV = *Revista de Folklore*. Valladolid.
 RG = *Románica Gandesia*. Gante.
 RH = *Revista de Historia*. Lisboa.
 RHA = *Revista Hispano-Americana*. Madrid.
 RHE = *Revue d'Histoire Écclésiastique*. Lovaina.
 RH_i = *Revue Hispanique*. Nueva York-París.
 RHL = *Revista Histórica*. Lima.
 RHLF = *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. París.
 RHLL = *Revista de Historia*. La Laguna.
 RHM = *Revista Hispánica Moderna*. Nueva York.
 RHMC = *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. París.
 RHT = *Revue d'Histoire du Théâtre*. París.
 RHV = *Revista Histórica*. Valladolid.
 RI = *Rivista d'Italia*. Roma.
 RIA = *Revista Iberoamericana*. Iowa.
 Riber = *Revista Ibérica*. Madrid.
 RIE = *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid.
 RIEB = *Revue Internationale des Études Basques*. París-San Sebastián.
 RIEg = *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*. Madrid.
 RIEV = *Revista Internacional de Estudios Vascos*. San Sebastián.
 RInd = *Revista de Indias*. Madrid.
 RIS = *Revista Internacional de Sociología*. Madrid.
 RJAhr = *Romanisches Jahrbuch*. Hamburgo.
 RL = *Revista de Libros*. Madrid.
 RLComp = *Revue de Littérature Comparée*. París.

RLit = *Revista de Literatura*. Madrid.
 RLM = *Rivista di Letterature Moderne*. Florencia.
 RLMex = *Revista de Literatura Mexicana*. México.
 RLR = *Revue des Langues Romanes*. Montpellier.
 RLUPR = *Revista de Letras. Universidad de Puerto Rico*. Río Piedras.
 RLUS = *Revista Lusitana*. Lisboa.
 RLV = *Revue des Langues Vivantes*. Bruselas.
 RM = *Revista de Madrid*. Madrid.
 RMI = *Rivista Musicale Italiana*. Roma.
 RMus = *Revista de Musicología*. Madrid.
 Ro = *Romania*. París.
 ROcc = *Revista de Occidente*. Madrid.
 ROccid = *La Renaissance d'Occident*. Bruselas.
 Rom = *Romanticismo*. Génova.
 RomN = *Romance Notes*. Chapel Hill.
 RPen = *Revista Peninsular*. Madrid.
 RPF = *Revista Portuguesa de Filología*. Coimbra.
 RPhil = *Romance Philology*. Berkeley.
 RPP = *Revue de Psychologie des Peuples*. Le Havre-París.
 RQ = *Romance Quarterly*. Lexington.
 RQu = *Renaissance Quarterly*. Nueva York.
 RRQ = *The Romanic Review*. Nueva York.
 RS = *Romanische Studien*. Darmstadt.
 Rteatro = *Revista de Estudios de Teatro*. Córdoba (Argentina).
 RUBA = *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires.
 RUC = *Revista de Universidad de Coimbra*. Coimbra.
 RUM = *Revista de la Universidad de Madrid*. Madrid.
 RUML = *Revista de la Universidad de Madrid. Letras*. Madrid.
 RUO = *Revista de la Universidad de Oviedo. Filosofía y Letras*. Oviedo.
 RVF = *Revista Valenciana de Filología*. Valencia.
 RyC = *Religión y Cultura*. El Escorial.
 RyF = *Razón y Fe*. Madrid.

s. a. = sin año.

SAB = *South Atlantic Bulletin*. Alabama.
 Sait = *Saitabi*. Valencia.
 Salam = *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*. Salamanca.
 Salm = *Salmanticensis*. Salamanca.
 Sap = *Sapientia*. Buenos Aires.
 SBA = *Sociedad de Bibliófilos Andaluces*. Sevilla.
 SBE = *Sociedad de Bibliófilos Españoles*. Madrid.
 SBM = *Sociedad de Bibliófilos Madrileños*. Madrid.
 Scat = *Soluciones Católicas*. Valencia.
 SCLC = *Sociedad Española de Literatura Comparada*.
 SCS = *Smith College Studies in Modern Languages*. Northampton.
 SECC = *Studies in XVIIIth-Century Culture*. American Society for XVIIIth Century Studies.

- Sef = *Sefarad*. Madrid.
 Seg = *Segismundo*. Madrid.
 Sel. = Selección.
 SEP = Sociedad de Estudios y Publicaciones. Madrid.
 Serra d'Or = *Serra d'Or*. Barcelona.
 SFG = *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. Munster.
 SFM = *Studi di Filologia Moderna*. Catania.
 SFN = *Studi di Filologia Neolatina*.
 s. i. = sin imprenta.
 Sint = *Síntesis*. Buenos Aires.
 SKAW = *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Viena.
 SL = *Saber Leer*. Madrid.
 s. l. = sin lugar.
 SM = *Studi Medievali*. Turín.
 SMod = *Spicilegio Moderno*. Bolonia.
 SMV = *Studi Mediolatini e Volgari*. Bolonia.
 SN = *Studia Neophilologica*. Uppsala.
 s. p. = sin paginar.
 SPE = *Semanario Pintoresco Español*. Madrid.
 Spec = *Speculum*. Cambridge (Mass).
 SPh = *Studies in Philology*. Chapel Hill.
 SPhS = *Studia Philologica Sahnanticensia*. Salamanca.
 SR = *Spanish Review*. Nueva York.
 St = *Studium*. Bogotá.
 StO = *Studium Ovetense*. Oviedo.
 Sur = *Sur*. Buenos Aires.
 SVEC = *Studies on Voltaire and the XVIIIth. Century*. Oxford.
 Sym = *Symposium*. Syracuse.
 SZ = *Studia Zamorensia*. Zamora.
- T. ap. = Tirada aparte.
 TCBB = *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*. Cambridge.
 Temas = *Temas*. Buenos Aires.
 Th = *Thesaurus*. Bogotá.
 Theoria = *Theoria*. Madrid.
 ThL = *The Library*. Londres.
 ThNb = *Theatre Notebook*. Londres.
 TR = *La Table Ronde*. París.
 Tra = *Traditio*. Nueva York.
 Trad. = Traducciones.
- U = *El Urogallo*. Madrid.
 UAS = *University of Alabama Studies*.
 UCC = *University of California Chronicle*. Berkeley. Calif.
 UCM = Universidad Complutense. Madrid.
 UCS = *The University of Colorado Studies*. Boulder.

UIA = *Unión Ibero-Americana*. Madrid.
UnBA = *Universidad*. Santa Fe.
UNED = *Universidad Nacional de Educación a Distancia*.
Univ = *Universidad*. Zaragoza.
UTB = *University of Texas Bulletin*.

V = *Variedades o Mensajero de Londres*. Londres.
Vid = Véase.
VKR = *Volkstum un Kultur der Romanen*. Hamburgo.
VR = *Vox Romanica*. Zurich.
VyV = *Verdad y Vida*. Madrid.

WJL = *Wiener Jahrbücher für Literatur...* Viena.
WUS = *Washington University Studies. Humanistic Series*. St. Louis.

YCL = *Yearbook of Comparative and General Literature*. Chapel Hill.
YFS = *Yale French Studies*. Universidad de Yale.
YRS = *Yale Romanic Studies*. New Haven.

Índice alfabético

Las referencias a los estudiosos se limitan a las bibliografías de los capítulos.

- A Andrés* (L. Moratín), 770.
A Arnesto (Jovellanos), XXVIII, LIII, 246, 247.
A Baño (Jovellanos), 247, 747, 755.
A Carlos III (Montengón), 244.
A Célida (Quintana), 772.
A Cristo crucificado (Álvarez de Toledo), 214.
A cual mejor, confesada y confesor y Santa Brígida (Cañizares), 356, 382.
A don Ambrosio Rial sobre los canales de navegación (Montengón), 244.
A don Gaspar de Jovellanos (L. Moratín), 253.
A don Jorge Juan, autor de varias y muy celebradas obras de matemáticas y navegación (Salas), 244.
A don Nicasio Cienfuegos, convidándole a gozar del campo (Quintana), 772.
A don Ramón Moreno sobre el estudio de la poesía (Quintana), 255.
A España dieron blasón las Asturias y León, y triunfos de don Pelayo (Concha), 845.
A Fileno (Quintana), 773.
A Filis, encareciendo su adoración (Torres Villarroel), 217.
A Jovino, el melancólico (Meléndez Valdés), XL, LIV, 191, 192, 194, 759, 762, 766.
A la Academia del Buen Gusto (Torrepalma), 218.
A la ausencia de Marina (Jovellanos), 743, 746, 763.
A la caridad, en ocasión de haber visitado a pie... (Arroyal), 246.
A la educación (Montengón), 244.
A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis (Quintana), 256.
A la gloria de las artes (Meléndez Valdés), 748.
A la instalación de la Junta Central (Blanco White), 785.
A la invención de la imprenta (Quintana), 257, 775.
A la mañana, en mi desamparo y orfandad (Meléndez Valdés), 176, 182, 189, 196, 748, 824.
A la muerte de Filis (Cadalso), 177.
A la paz entre España y Francia (Quintana), 256.
A la Real Sociedad de la Rioja castellana (Sánchez-Salvador), 257.
A la temprana muerte de Doris (Castro), 783.
A las bodas de Lesbia (Cadalso), 226.
A los años de Filis para introducir una cantata (Torres Villarroel), 218.
A los días del coronel don José Cadalso (N. Moratín), 226.
A Meléndez, cuando la publicación de sus poesías (Quintana), 255.
A mi amigo Lanz (Marchena), 258.
A mi pensamiento (Álvarez de Toledo), 237.
A mis libros (Meléndez Valdés), 165.
A Moratín (Jovellanos), 247.
A padre malo, buen hijo (Rodríguez de Arellano), 847.
A Roma destruida (Álvarez de Toledo), 214.
A Roma sepultada en sus ruinas (Quevedo), 214.

- A Sentimental Journey through France and Italy* (Sterne), 696.
- A Silvio* (Reinoso), 784.
- A un amigo, en la muerte de un hermano* (Cienfuegos), 769.
- A un amigo que dudaba de mi amistad* (Cienfuegos), 254, 763.
- A un amigo, sobre el consuelo que da la poesía* (Cadalso), 266.
- A un letrado que escribió un papel contra la astronomía* (Torres Villarroel), 237.
- A un ministro, sobre la beneficencia* (Meléndez Valdés), 248, 759.
- A un ministro sobre la utilidad de su historia* (L. Moratín), 254.
- A un tiempo monja y casada, Santa Francisca Romana* (Cañizares), 356.
- A una fuente* (Batilo), 173.
- A una señora que se había sangrado* (Lobo), 216.
- A una señora que le pidió versos* (L. Moratín), 299, 562.
- A una sirvienta arrimona* (Lobo), 216.
- A Venus* (Cadalso), 853.
- Abad y Lasierra, Manuel, 18.
- Abate de l'Epée, El* (Estrada), 811.
- Abderramén*, 268-270.
- Abeja Española, La*, 36.
- Abella, Manuel, 707.
- Abellán, José Luis, LVII, 285, 789.
- Aben Said, emperador del mongol* (Valladares), 848.
- Abraham castellano, El* (Hoz y Mota), 519.
- Abrams, Meyer H., LVII, 789, 981.
- Abuelo y la nieta, El* (Comella), 811, 853, 857.
- Acis y Galatea* (Cañizares), 374.
- Acosta, José de, 619.
- Acta eruditorum*, 80, 86.
- Acta sanctorum*, 52, 59.
- Acteón y Diana* (Torrepalma), 219.
- Achille in Sciro* (Metastasio), 385.
- Ad triginta iurisconsultorum fragmenta... comentarii*, 88.
- Addison, Samuel, 28, 32, 62, 63, 65, 68, 902, 944.
- Adela y Teodoro, o sobre la educación* (Mme. de Genlis), 920, 921.
- Adèle et Dorsan* (Marsollier), 819.
- Adelfos, Los* (Terencio), 570.
- Adelina, La* (Valladares), 811.
- Adiciones a la historia del ingenioso hidalgo don Quijote* (Delgado), 908.
- Adonis, El* (Porcel), 219, 220, 426.
- Adorno del nacimiento, El* (Cruz), 347.
- Adriano en Siria* (Zavala y Zamora), 862.
- Adriano in Siria* (Metastasio), 381.
- Adrienne Lecouvreur* (Scribe y Legouvé), 451.
- Aduana Crítica*, 30, 516.
- Afán de Ribera, Fulgencio, XLII, 904.
- Afectos vencen finezas* (Peralta Barnuevo), 448.
- Afrenta del Cid vengada, La* (Laviano), 844.
- Agamenón* (Esquilo), 508.
- Agamenón vengado* (García de la Huerta), 152, 463, 527.
- Agatón, 508, 509.
- Agitación, La* (Iglesias de la Casa), 780.
- Agitaciones del Mariscal Soult en el sitio de Cádiz*, 879.
- Agonías del Mariscal Marmont*, 879.
- Agramont y Toledo, Juan, 352, 358.
- Agresión británica, La* (Maury), 783.
- Agüero contra la contratación de los negros* (Montengón), 244.
- Aguiar e Silva, Víctor M., 124, 981.
- Aguilar Piñal, Francisco, LVII, LX, LXIX, 40, 41, 124, 129, 285, 400, 478, 585, 707, 789, 886, 981.
- Aguirre, Antonio, 285.
- Aguirre, Ignacio Luis, 807.
- Aguirre, Jesús, duque de Alba, LVII.
- Aguirre, Manuel, 32, 92.
- Agulló, P. Benjamín, 961, 987.
- Agustín, Antonio, 98.
- Aires fijos, Los* (Viera), 234, 261.
- Akenside, Mark, 201, 732.
- Al amor* (Cadalso), 853.
- Al amor de madre no hay afecto que lo iguale*, 455.

- Al conde de Campomanes* (Montengón), 244.
Al deshonor heredado vence el honor adquirido (Laviano), 244.
Al lujo (Montengón), 244.
Al maestro, cuchillada (Moncín), 843.
Al mar (Quintana), LIV, 774.
Al martirio de San Lorenzo (Álvarez de Toledo), 214, 215.
Al sol (Sánchez Barbero), 781.
Al sueño. El himno del desgraciado (Lista), 777.
 Alaguero, José, 387.
 Alarcos, Emilio, 981.
 Alba, duques de, 302, 355, 392, 781, 966.
Alba y el Sol, El (Vélez de Guevara), 876.
 Albee, Edward, 161.
 Alberola, Armando, LVII, 590.
 Alberoni, duque de, 376, 385.
 Alborg, Juan Luis, 124, 201, 285, 585.
 Alcalá Galiano, Antonio, 35, 201, 535, 537, 571, 580, 634, 976, 981.
Alcalde boca de verdades, El (Cruz), 345.
Alcalde contra amor, El (Cruz), 345.
Alcalde proyectista, El (Comella), 853, 856.
Alcaldes de Novés, Los (Cruz), 332.
 Alcayde y Vilar, Antonio, 352, 400.
Alcázar de Sevilla, El (Blanco), 784.
 Alcázar, Mariana, 311.
Alceste (Eurípides), 509.
Alcibiade (Marmontel), XXVIII.
Alcides entre dos caminos (Metastasio), 394.
 Aldovera, Juan, 304.
 Aldrete, Bernardo de, XXIX, 84.
 Alea, José Miguel de, 633.
Alegría, La (Trigueros), 241.
Alejandra, La (Argensola), 415.
 Alejandro, Natal, 8, 74.
Alejandro en la Sogdiana (Zavala y Zamora), 862.
Alejandro en Macedonia (Valladares), 849.
 Alemán, Lucas, 32, 853.
 Alemán, Mateo, XLII, 961.
 Alemany Vich, Luis, 40.
 Alenda y Mira, José, 400.
Alessandro nelle Indie (Metastasio), 385.
 Alfieri, Vittorio, 151, 877, 965.
 Alfonso X el Sabio, 107, 116, 264.
Alfredo (Pacheco), 186, 829.
Alí-Bek (Gálvez de Cabrera), 475, 539-541.
 Alí Bey. Véase Badía y Leblich.
Alianza española con la nación inglesa, La (Zavala y Zamora), 862, 875.
Almacén de frutos literarios, 31, 970.
Almanaques y Pronósticos (Torres Villarroel), 217, 930.
 Almanza, José, 981.
 Almanzor, 272.
 Almeida, Francisco de, 85.
 Almodóvar, duque de, XLII, LVII, 16, 912, 930.
 Almuiña Fernández, Celso, LVII, 40, 400.
 Alonso, Carlos, LVII.
 Alonso, Dámaso, 213, 285.
 Alonso, Francisco, 708.
 Alonso Cortés, Narciso, 478.
 Alonso Seoane, María José, LVII, LVIII, 981.
 Alonso y Padilla, Pedro José, 906.
 Alter, Robert, 981.
 Alvar, Manuel, 40, 988.
 Alvarado, Eugenio, 296.
 Álvarez Barrientos, Joaquín, LVIII, LIX, LXI, 124, 201, 285, 400, 401, 478, 881, 981, 982.
 Álvarez Caballero, José, 37.
 Álvarez de Baena, José Antonio, 124, 424, 478.
 Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, XLVII, LIII, LIV, 152, 190, 199, 201, 235, 254, 255, 285, 523, 527, 535-537, 588, 725, 727, 763, 770-774, 777-781, 798, 965.
 Álvarez de Miranda, Pedro, LVIII, LXXVII, 124, 585, 707, 714, 987.
 Álvarez de Morales, Antonio, LVIII, 40, 707.
 Álvarez de Toledo, Gabriel, 212-215, 219, 237.
 Álvarez Gómez, Jesús, 707.
 Álvarez Guerra, Juan, 35.
 Álvarez Santaló, Carlos, 40.
 Álvarez Solar Quintes, Nicolás, 400.
 Allem, Maurice, 206, 886.
 Allen, John, LVIII, 401.
 Allott, Miriam, 982.

- Amador de los Ríos, José, 886.
Amán y Mardoqueo (Godínez), 455.
Amante generoso, El (Zavala y Zamora), 864, 867, 869, 870, 872.
Amante honrado, El (Zavala y Zamora), 866-869.
Amante que celoso (Lobo), 216.
Amantes, Los (Rey de Artieda), 427.
Amantes de Teruel, Los (Comella), 813.
Amantes desgraciados, Los (Bellosartes, Zavala y Zamora), 811, 968.
Amantes desgraciados o el conde de Comminges, Los (Baculard d'Arnaud), 801, 822.
Amantes generosos, Los (Rochon de Chabannes), 800, 801, 811, 822.
Amantes sinceros, Los (Steele), 799.
Amar y Borbón, Josefa, xxv, lviii.
Amarillas, marquesa de las, 475.
Amazonas de Scitia, Las (A. Solís), 855.
Amiconi, Santiago, 386.
Amigos de Ballesteros, Los, 36.
Amina y Serbaji, 813.
Antinta (Tasso), 121.
Amnón (Gálvez de Cabrera), 539, 540.
Amor aldeano (N. Moratín), 226.
Amor aumenta el valor (Cañizares), 378.
Amor, constancia y mujer (Metastasio), 381.
Amor constante, El (Zavala y Zamora), 862, 871.
Amor conyugal, El (Comella), 813.
Amor de la patria (Feijoo), 75.
Amor de la patria (Forner), 614.
Amor dichoso, El (Zavala y Zamora), 865.
Amor es toda invención. Júpiter y Amphitríon (Cañizares), 377.
Amor perseguido y la virtud triunfante, El (Zavala y Zamora), 811, 818, 864.
Amor y la amistad, El (Castro), 783.
Amor y la intriga, El (Schiller), 569, 811, 822.
Amor y Vázquez, José, 285.
Amorós, Andrés, lviii, 401, 707, 982.
Amuso, El. Véase Nasarre, Blas Antonio de.
An essay on Spanish literature (Anaya), 68.
Ana Bolena (L. M. Villarroel), 817.
Ana y Sindham. Véase *Víctimas del Amor, Las*.
Anacreonte de Teos, 149, 225, 226, 598, 779.
Anales de cinco días, en los que se vio y escribió lo que pasa en el siglo ilustrado (Cadalso), 638.
Anales de Historia Natural, 31.
Anales de las Ciencias Naturales, 31.
Anales del reino de Galicia (Huerta), 86.
Análisis del Quijote (V. de los Ríos), 914.
Anatomía de todo lo visible e invisible (Torres Villarroel), 702, 927.
Anaya y Aragonés, Joaquín de, 382.
Andila, Luis, 41.
Andioc, Mireille, 401, 590, 715.
Andioc, René, lviii, lix, lxxii, 124, 205, 285, 401, 408, 478, 481, 483, 585, 587, 590, 715, 989.
Andrés, Gregorio de, lix.
Andrés, Juan, xlii, lix, 66, 110, 111, 120, 122, 124, 244, 500, 707, 806, 808, 809, 886, 921, 942, 943, 945.
Andrómaca (Comella), 813.
Andrómaca (Eurípides), 508.
Andrómaca (Racine), 455, 456.
Anes, Gonzalo, lix, 40.
Anfriso y Belardo, o el amor sencillo (Rey), 843.
Angélica y Medoro (Cañizares), 377.
Aníbal (González del Castillo), 399.
Anillo de Gíges, El (Cañizares), lii, 349.
Annales Typographiques, 30.
Ansaldo, Francisco, 57.
Anseume, Louis, 800.
Antenor, El (Montengón), 703, 951, 955, 956.
Antes que celos y amor la piedad llama al valor (Cañizares), 389.
Antígona (Sófocles), 508.
Antillón, Isidoro, 35, 36, 38.
Antiquités de Rome (Du Bellay), 214.
Anti-Sofisma o sea desenredo de los sofismas con que se ha pretendido oscurecer algunas doctrinas de la Oración Apologética (Forner), 610.

- Antiteatro crítico* (Mañer), 79.
- Antonio, Nicolás, 57-59, 82, 86, 87, 100, 103, 106, 113, 122.
- Anzuelo de Fenisa, El* (Lope), 303, 459.
- Año cristiano, o ejercicios devotos...* (Croiset), 429.
- Añorbe y Corregel, Tomás de, 352, 356, 358, 421, 422, 428, 454.
- Aoiz, M. de, 29.
- Aparicio, Fr. Juan José, 879.
- Aparicio Maydeu, Juan, 410.
- Apéndice a la educación popular* (Campomanes), 650.
- Apéndice general de los libros prohibidos de 1848*, 977.
- Apologista Universal*, 33, 611.
- Apóstol de León y protector de Zamora, San Atilano, El* (Nebra), 382.
- Appolis, Émile, 285.
- Apuleyo*, 617.
- Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (L. Moratín), 695.
- Apuntamientos para un discurso sobre el origen* (Olavide), 471.
- Apuro de los afrancesados y triunfo de los papamoscas, El*, 880.
- Aquella feliz vida* (Montengón), 960.
- Aquiles en Troya* (Cañizares), 389.
- Aragone Terni, Elisa, 401.
- Aranaz, Pedro, 395.
- Aranda, conde de, 16, 28, 88, 296, 297, 303, 317, 333, 367, 368, 383, 389, 391, 398, 445, 447, 448, 450, 522-524, 537, 595, 621, 623, 624, 638, 651, 653, 686, 963, 966.
- Araujo, Fermín, 977.
- Araujo Costa, Luis, 707.
- Aravaca, P. Juan de, 159.
- Arcadio. Véase Iglesias de la Casa.
- Arce Fernández, Joaquín, LII, LIX, 201, 285, 707, 708, 789.
- Arcipreste de Hita. Véase Hita, Arcipreste de.
- Arco y Muñoz, Luis del, 40.
- Arcos, duque de. Véase Cerdá y Rico, Francisco.
- Arenas y Aroztegui, Juan de, 868.
- Arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida, La* (J. A. C.), 879.
- Arenzana, Donato de, 908.
- Areo, rey de Armenia, o la Elizene* (F. Rey), 843.
- Ares Montes, José, 707.
- Argensola, Lupercio Leonardo de, 119, 142-144, 149, 233, 242, 415, 427, 598, 618.
- Argenti Leis, Felipe, 567.
- Ariadna* (Quintana), 399, 773.
- Ariadna abandonada en Naxos* (Brandes), 813.
- Arias Montano, Benito, XXIX, 89, 90, 98, 105.
- Aristófanes, 115, 463, 879.
- Aristóteles, XXXVI, XLII, LI, 106, 142, 145, 146, 150, 155, 156, 158-160, 163-165, 201, 279, 282, 283, 434, 451, 454, 478, 493-495, 497, 501, 505, 507-510, 514, 619, 809, 828, 931.
- Arjona, Manuel María de, 782, 783.
- Armesto* (Concha), 813.
- Armida y Reinaldo* (Rodríguez de Arellano), 847.
- Armona y Murga, José Antonio de, LI, LIX, 117, 124, 201, 296, 301, 307, 309, 318, 354, 360, 361, 367, 369, 401, 478.
- Arrese, José Luis de, 401, 886.
- Arriaza, Juan Bautista, 35, 158.
- Arróniz, Othón, 401.
- Arroyal, León de, LV, 13, 67, 235-237, 245, 246, 254, 255, 285, 598, 779.
- Arroyo, El* (N. Moratín), 226.
- Arroyuelo, El* (Castro), 783.
- Ars amatoria* (Ovidio), 239.
- Ars Magna* (Lulio), 79.
- Art poétique* (Boileau), XXXV, 146, 158, 195, 495, 543.
- Artajerjes* (Metastasio), 433.
- Arte de hablar en prosa y verso* (Gómez Hermosilla), XXII, XLII, 477.
- Arte de las putas, El* (N. Moratín), 228, 235, 239, 438, 520.
- Arte de trovar* (Villena), 84.
- Arte nuevo de aumentar colmenas* (Torres Villarroel), 929.

- Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo* (Lope), 273, 314, 365, 416, 425.
- Arte poética* (Horacio), xxxv, 145, 153, 157-159, 179, 273, 274, 418.
- Arteaga, Esteban de, 124, 156, 165, 201, 244, 373, 401, 575.
- Artista, El*, xxx.
- Artola, Miguel, 204, 708, 713, 789.
- Articulista Español, El*, 36.
- Ascanio o el joven aventurero*, 905, 964.
- Asdrúbal* (Comella), 813.
- Asenjo, Antonio, 40.
- Asensi Jáñez, Manuela, 621.
- Asensio, Eugenio, 124.
- Ashley Cooper. Véase Shaftesbury.
- Asno erudito, El* (Forner), 601.
- Asombro de Salerno, El*. Véase *El mágico de Salerno*.
- Áspides de Cleopatra, Los* (Rojas Zorrilla), 428.
- Assézat, J., 480.
- Assunto, Rosario, LIX.
- Astianacte, El* (Silva), 455.
- Astrea* (Munárriz), 913.
- Astucias conseguidas, Las* (Moncín), 330.
- Astucias del enemigo contra la naturaleza. Marta imaginaria, segundo asonbro de Francia* (Concha), 845.
- Astucias desgraciadas, Las* (F. Rey), 330.
- Atala* (Chateaubriand), XLIV, 266, 967, 968.
- Atalaya de la Mancha en Madrid*, 37.
- Atalía* (Racine), 455.
- Ataúlfo* (Montiano y Luyando), XLVII, 113, 152, 427, 429, 430, 510, 511, 514.
- Atenea* (Rodríguez de Arellano), 847.
- Atis y Erenice* (Valladares), 848.
- Atlas anatómico*, 55.
- Atolondrado o El maniático por la lotería* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Atkinson, William, 789.
- Auge, Pedro, 621.
- Augusto, 259.
- Augusto y Teodoro, o Los pajes de Federico II* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Aullón de Haro, Pedro, 66, 67, 124, 846.
- Aunós, Eduardo, 401, 886.
- Aunque estimule el amor, vence la virtud y honor, o La manchega honrada* (Moncín), 842.
- Ausencia, La* (Iglesias de la Casa), 780.
- Austria, archiduque Pedro Leopoldo de, 335.
- Autobiografía* (Blanco White), 784.
- Autobiografía* (Sarmiento), 92.
- Autobiografía* (Cadalso), 625, 627, 628.
- Autor, amante y criado*, 817.
- Autos Sacramentales* (Fernández de Apon-tes), 319.
- Avaricia castigada, La* (Cruz), 330.
- Avecilla, Antonio, 300.
- Avendaño, Alejandro de, 57.
- Aventuras de don Silvio de Rosalva o el triunfo de la naturaleza* (Wieland), 901.
- Aventuras de Gil Blas de Santillana* (Lesage), 949.
- Aventuras de Juan Luis, Las* (Rejón de Silva), 703.
- Aventuras de Telémaco, Las* (Fénelon), XLI, 22, 701, 916, 920, 921, 954, 960.
- Aventuras de un español en el Asia* (Martín de Bernardo), 968.
- Aventurero, El. Véase Porcel y Salablanca, José Antonio.
- Avilés, Miguel, LXXVI, 700, 718.
- Avisos del Parnaso* (Corachán), 81.
- ¡Ay! un galán de esta villa*, 663.
- Aya, La* (La Chaussée), 807.
- Ayala, Francisco, 707.
- Ayala, Miguel de, 329, 331.
- Ayax (Sófocles), 508.
- Ayrault, Roger, LIX.
- Ayuso Rivera, Juan, 789.
- Azara, Félix de, 688, 697, 707.
- Azara, José Nicolás de, 149, 201, 598.
- Azéma y Reynaud, Luis, 303.
- Aznar, Pantaleón, 392.
- Aznar y Gómez, Manuel, 40.
- Azorín. Véase Martínez Ruiz, José.
- Babbitt, Irving, 736, 789.
- Bacanales o Ciane de Siracusa, Los* (Trigueros), 531.
- Bacantes* (Eurípides), 508.

- Bacon, Francis, 52, 54, 62, 63, 70, 72, 79, 81, 93, 124, 164, 165, 597, 701.
- Baculard d'Arnaud, François T. de, 19, 801, 808, 822, 902, 968.
- Badía y Leblich, Domingo, LVII, 697, 707.
- Baena, Clemente Antonio de, 689, 707.
- Baguer, Carlos, 396.
- Baif, Antoine de, 150.
- Baile de batalla*, 391.
- Bails, Benito, 397.
- Bajtin, Mijail, 617, 982.
- Baker, Edward, 125.
- Balbín Lucas, Rafael, 207.
- Baldensperger, Ferdinand, LIX.
- Baltasar* (Gómez de Avellaneda), 185.
- Baluze, Étienne, 52, 58.
- Ballester, José, 40.
- Bances Candamo, Francisco, 117, 131, 314, 317, 319, 420, 432, 433, 448, 478.
- Bandello, Mateo, 972.
- Bandido más honrado y que tuvo mejor fin*, Mateo Vicente Benet, *El*, 360.
- Bandos de Lavapiés*, Los (Cruz), 342.
- Banquete*, *El* (Aristóteles), 508.
- Báñez, Domingo, 609.
- Baños inútiles*, Los (Cruz), 332.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, 992.
- Baquero Goyanes, Mariano, 707.
- Baratech Zalama, María Teresa, 621.
- Bárbara, Francisco, 57.
- Barberà, Salvador, 698, 707.
- Barbero*, *El* (Cruz), 330.
- Barbero de Sevilla*, *El* (Paisiello), 552.
- Barbeyrac, Juan, 90, 619.
- Barbieri, Francisco Asenjo, 852.
- Barbolani, Cristina, 886.
- Barca de Aqueronte*, *La* (Torres Villarroel), 928, 933.
- Barca de Simón*, *La* (Iriarte), 235, 243.
- Barceló, Juan, 707.
- Barjau Condomines, Teresa, 982.
- Barlow, Joseph, 401.
- Barnette, Douglas, 402, 708, 794, 889.
- Barnette, Linda Jane, 402, 708, 794, 889.
- Barón*, *El* (L. Moratín), 391, 417, 476, 498, 558, 559, 562, 565, 566, 569, 575, 577.
- Barquerilla* (N. Moratín), 747.
- Barras de Aragón, Francisco de las, 707.
- Barreiro Mallón, Baudilio, 40.
- Barrera, Miguel de la, 587.
- Barrera, Trinidad, LIX, 483, 892.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 401, 478.
- Barrero Pérez, Óscar, LIX, 483, 982.
- Barrio, Antonio, 105.
- Barrio Moya, José Luis, LIX, LX.
- Barry, David, 697.
- Barzun, Jacques, 789.
- Bases para la formación de un plan general de instrucción pública* (Jovellanos), 674.
- Bastardo de Suecia*, *El* (Tójar), 976.
- Batalla de los Arapiles o derrota de Mar-mont*, *La* (Garnier), 875, 880, 883, 885.
- Batilo. Véase Meléndez Valdés, Juan.
- Batllori, Miguel, 124, 125, 201, 401, 708, 982.
- Battagliolo, Francisco, 386.
- Batteux, Charles, LX, 201, 585.
- Bayeu, Ramón, 246.
- Bayle, Pierre, 16, 51, 72.
- Bazo, Antonio, 358, 433, 434, 436.
- Beatus ille* (Horacio), 142, 269.
- Beaumarchais, Pierre A. C. de, 433, 452, 478, 556, 800, 802, 804, 806, 808, 819, 822, 886.
- Beccaria, marqués de. Véase Bonesana, Cesare.
- Becerra, Gaspar, 262.
- Becker, Daniele, 401.
- Beckett, Samuel, 161.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, 146, 154, 173, 185, 188, 201, 727, 731, 778.
- Beer, Gillian, 982.
- Béjar, duque de, 426.
- Beleval, Yvon, 886.
- Bélisaire* (Marmontel), xxvi, 957.
- Belmonte Bermúdez, Juan, 348.
- Bélorgey, Jean, 886.
- Bella Aurora*, *La* (Lope), 428.
- Bella criada*, *La* (Cruz), 340.
- Bella Ester*, *La* (Lope), 455.
- Bella guayanesa*, *La* (Goldoni), 844.
- Bella madre*, *La* (Cruz), 329, 331, 334, 344, 347.

- Bella Pamela inglesa, La*, 568.
Bellas Artes reducidas a un único principio, Las (Batteux), 165, 492.
 Bellay, Joachim du, 150, 214.
 Bellini, Giuseppe, 402.
 Benavente, condesa de, xxv, 148, 296, 336, 565, 640.
 Benda, Georges, 399, 813.
Beneficencia, La (Lista), 258, 776.
 Benegasi y Luján, Fr. José Joaquín, 213, 217.
 Benítez Claros, Rafael, 585, 789.
 Bennassar, Bartolomé, 40.
 Beña, Cristóbal de, 35, 877.
 Barbeyrac, Juan, 90.
 Berceo, Gonzalo de, 14, 95, 97, 107, 118.
 Berenguer Carisomo, Arturo, 982.
 Berganza, Francisco, 60, 74.
 Berkeley, Georges, 62, 272.
 Bermejo, María, 302, 453, 454, 456, 457, 464-467, 471, 472.
 Bermúdez, Jerónimo, 427.
 Bernaldo de Quirós, Cesáreo, 41.
 Bernardo, Fr. Manuel de, 904.
 Bernascone, Ignacio, 206, 442-445, 500, 590.
 Bernbaum, Ernest, LX, 886.
 Berní, Juan B., 81, 101.
 Berruguete, Alonso de, 262.
 Bertelli, José, 396.
 Bertrand, Louis, LX.
 Berwick, duquesa de, 296, 304.
Besugueras, Las (Zavala y Zamora), 862.
 Bettinelli, Saverio, 14, 67, 110, 125.
 Beverley, John, 886.
Béverley (Saurin), 800, 801, 808.
 Bibiena, Ferdinando, 375.
Bibliografía de las controversias sobre la lititud del teatro en España (Cotarelo y Mori), 312.
Bibliographia critica sacra et prophana (San José), 122.
Biblioteca antigua de los escritores aragoneses desde la venida de Jesucristo hasta el año 1500 (Latassa), 123.
Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 (Latassa), 123.
Biblioteca entretenida de las damas, o colección de novelas y cuentos morales, 923.
Biblioteca española (Rodríguez de Castro), 122.
Biblioteca periódica anual para la utilidad de los libreros y literatos, 21, 25, 30.
Biblioteca selecta de las damas, 923.
Biblioteca universal de novelas, historias y cuentos, 923, 969.
Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días (Fuster), 123.
Biblioteca Valentina (José Rodríguez), 122.
Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialemsis (Casiri), 119, 120.
Bibliotheca hispana nova (Antonio), 58, 59, 86, 100, 122.
Bibliotheca hispana vetus (Antonio), 58, 82, 122.
Bibliothèque universelle des dames, XLIV.
Bibliothèque universelle des romans, XLIV.
 Bidloo, Govert, 55.
 Bielfeld, barón de, 628.
Bien y el mal, El (Meléndez Valdés), 250.
Bijoux indiscrets, Les (Diderot), 902, 922.
 Billardon de Sauvigny, Edmé Louis, 457.
 Billy, André, LXIII, 888.
 Blair, Hugh, 555, 585, 626, 725, 789, 912, 913.
 Blake, William, 180, 201.
Blanca de Rossi (Gálvez de Cabrera), 539, 540.
 Blanco, Felipe, 583.
 Blanco White. Véase Blanco y Crespo, José María.
 Blanco y Crespo, José María, 35, 784, 785, 789.
 Blasco, Vicente, 100, 101.
 Blasco Ijazo, José, 41.
Blasón de los Guzmanes, El (Zamora), 519.
 Bloch, Ernest, 359.
 Blom, T. E., 789.
 Bloom, Harold, 285.
 Boccaccio, Giovanni, 979.

- Boccherini, Luigi, XXIX, LXIII, 391, 392.
Boda del cerrajero, La (Cruz), 342.
Bodas de Camacho el rico, Las (Meléndez Valdés), 398, 528.
Bodas de sangre (García Lorca), 741.
 Boecio, Severino, 62.
 Boer, Harm den, 400.
 Böhl de Faber, Juan Nicolás, 630.
 Boigues Palomares, Juan, LXII.
 Boileau Despréaux, Nicolas, xxxv, xxxviii, xli, lx, 85, 142, 146, 156, 158, 195, 201, 232, 233, 241, 279, 494, 495, 543, 586, 616, 618, 831, 832, 910.
 Boixareu, Ramón, 691, 719.
 Bolaños, Piedad, LIX, LXXVII, 483, 892, 894.
 Bolingbroke, vizconde de, 233.
 Bolland, Jean, 52.
 Bollème, Geneviève, 41, 929, 982.
 Bonaparte, José, LIII, 783, 881, 882.
 Bonavía, Santiago, 383, 384, 386, 390.
Bondad es natural al hombre, La (Lista), 776.
 Bonesana, Cesare, 478, 826, 886.
 Bonet Correa, Antonio, 379, 401.
 Bonilla y San Martín, Adolfo, 482.
 Bonnard, Bernard de, 227.
 Bonnet Reverón, B., LXXVIII.
 Booth, Wayne C., 982.
 Bordazar, Antonio, 20, 80.
 Borrull, José, 80.
 Bosarte, Isidoro, LX, 31, 361.
 Boscán, Juan, 14, 139, 149, 151, 185, 598.
 Boswell, James, 900.
 Botelho de Moraes, Francisco, 946.
Botillería, La (Cruz), 334, 340-342.
 Botrel, Jean F., 930, 982.
 Bottineau, Yves, 401.
 Boucher, François, 223, 224.
 Boudhors, Charles, LX, 201, 586.
 Boulton, James, LX.
 Boullé, Etienne Louis, 384.
Bourgeois gentilhomme, Le (Molière), 566.
 Boussagol, Gabriel, 487, 586.
 Bouliau, Ismael, 55.
 Bouveresse, Renée, LXVIII.
 Bouvier, René, 401.
 Bover de Roselló, José María, 41.
 Bowles, Guillermo, 692, 693, 708.
 Boyer, Mildred, 434, 478.
 Boyle, Roberto, 55, 71, 72, 81.
 Brady, Patrick, 789.
 Braganza, Bárbara de, 378, 389, 426.
 Braganza, Isabel de, 781.
 Brancaforte, Benito, 479, 586.
Brancanelo el herrero, 349, 351, 354.
 Brandenburgo, elector de, 53.
 Brandes, Joan Christian, 813, 822.
 Brave, Isidro, 372, 401.
 Bray, René, LX, 151, 161, 201.
 Brecht, Bertolt, 359.
 Bredvold, Louis I., 790.
 Breton, André, 490.
 Bretón de los Herreros, Manuel, 153, 354, 372, 549.
 Brett, R. L., 207.
Briseida (Cruz), 338, 391.
Británico (Racine), 455, 459.
 Broschi, Carlo, «Farinelli», 367, 383, 385-388.
 Brown, Jonathan, 384, 402.
 Browning, John, 71, 125.
Brujas del campo de Barahona, Las (Torres Villarroel), 930.
 Bruna, Francisco de, 16, 807.
Bruto Primo (Alfieri), 877.
Brutus (Voltaire), 456.
 Buck, Donald C., LX, 349, 402, 473, 478.
Buen marido, El (Cruz), 335, 392.
Buen militar a la violeta, El (Cadalso), 623, 628, 631, 632.
Buen padre, El (Florian), 822.
Buen y el mal amigo, El (Zavala y Zamora), 811, 865, 872.
Buena madrastra, La (Moncín), 327, 842.
Buena madre, La (Florian), 812, 822.
Buena madre, La (Marmontel), 921.
 Bueno, Gustavo, 64, 125.
Buenos consejos y función de Illescas, Los (Vázquez), 334.
 Buero Vallejo, Antonio, 162.
 Buffon, Georges L. Leclerc de, 165, 177, 272.
Bufón de la Corte, El, 31.
 Buirette, Pierre-Laurent, 449, 456.

- Bulialdo, Ismael, 55.
Buona figliola, La (Goldoni), 390.
 Buoncore, Orlando, 387.
 Burgos, F. Javier, 41.
 Burgos, Javier de, 876.
 Burgos, Lorenzo de, 853.
 Burke, Edmund, xxxviii, xxxix, lx.
Burlador de Sevilla, El (Tirso de Molina), 314.
 Burriel, P. Andrés Marcos, 67, 76-78, 87, 92, 93, 96, 98, 120.
Burromaquia, La (Álvarez de Toledo), 215.
Buscón, El (Quevedo), 908.
 Busquets, Loreto, lx, 890, 981.
 Byron, Lord, 190, 731.
- Caballero, Fermín, 637, 708.
 Caballero, Francés, 102.
Caballero de Medina, El, 330.
 Cabanelas, Darío, lx.
 Cabanyes, Manuel de, 727.
Cabaña, La (Lista), 776.
 Cabañas, Pablo, 478, 586, 886.
 Cabarrús, Francisco, 296, 556, 557, 565, 569, 612, 654.
Cabellos de Absalón, Los (Calderón), 314.
 Cabeza, M.^a Cruz, lx.
 Cabezas, Juan Antonio, 708.
Cabinet de toilette, Le (Parny), 227.
 Cabo Conde, Isidora, 431.
 Cabo de la Torre, José, 422.
 Cabrera, Esteban de, 214.
 Cabrera de Nevares, Miguel, 36.
 Cabriada, Juan de, 54-56, 125, 925.
 Cacea, Antonio, 853.
Cacería de Enrique IV, La (Collé), 801.
 Cacho Blecua, Juan Manuel, 478.
Cada loco con su tema (Hurtado de Mendoza), 323.
 Cadalso, José de, xl, xlvii, lii, liii, 13-15, 32, 68, 145, 147, 148, 150, 165, 171, 172, 174, 177-182, 184, 188-190, 196, 197, 199-201, 212, 218, 223, 226, 233, 234, 239, 242, 245, 285, 359, 460, 518, 522-524, 535, 536, 546, 571, 579, 585, 588, 597-599, 603, 620-640, 699, 706, 708, 727, 742, 747, 749, 753, 763, 768, 785, 790, 799, 824, 853, 860.
Cadenas del demonio, Las (Calderón), 348.
 Cádiz, P. Diego José de, xxvii, 12, 312, 611.
Caer para levantar (Moreto, Cáncer y Matos), 350.
 Caimo, Norberto, 686.
Cajón de Sastre, 31, 329.
Cajón de Sastre Catalán, 31.
Calceteras, Las (Cruz), 340, 343.
 Caldera, Ermanno, lxi, lxii, lxix, 201, 402, 407, 886, 887, 891.
Calderero de San Germán, El (Zavala y Zamora), 864, 865, 868-871.
Calderero y vecindad, El, 332.
Caldereros, Los (Valladares), 850.
 Calderón de la Barca, Pedro, xxxv, 12, 83, 85, 113, 115, 152, 211, 212, 216, 277, 282, 295, 297, 302, 305, 314-317, 319-321, 348, 355, 357, 365, 377, 380, 398, 418-420, 423, 424, 432, 434, 435, 437-439, 441, 443, 457, 463, 466, 469, 475, 478, 512, 515, 570, 576-578.
 Calderone, Antonietta, lxx, 402, 586, 887, 890.
Calendario Manual y Guía de Forasteros en Chipre (Cadalso), 622, 623, 626, 627, 638.
 Calmet, Augustin, 8.
 Calvo Revilla, Joaquín, 790.
 Calzada, Bernardo María, lxvi, 696, 719, 811, 817, 920.
Calzones en Alcolea (J. de Burgos), 876.
 Calle, Nicolás de la, 337.
 Camacho, Vicente, 382.
 Camarero, Manuel, 620, 628, 635, 638, 639, 708, 790.
 Camarón, José, liii.
 Cambreleng, Anacleto, 302, 404, 479.
 Cambronero, Carlos, 851, 852, 857, 861, 887.
Camila (Solís), 454.
Camiré (Florían), 976.
 Campanella, Tomasso, 701.
Campanilla, La (Samaniego), 229.
 Campe, Joaquín Enrique, 701, 901, 920.

- Campillo, José del, 76.
 Campo, Tiburcio, 36.
 Campoflorido, príncipe de, 379.
 Campomanes, Pedro R. de, xxiii, 5, 11, 16, 18, 41, 64, 78, 84, 93, 97, 120, 125, 447, 610, 645, 647, 650, 652, 653, 690, 691, 700, 708, 950, 982.
 Campos, Jorge, 203, 286, 402, 586, 806, 873, 874, 887.
 Cáncer, Jerónimo, 329, 350, 361.
Canción del pirata (Espronceda), 827.
Canción nueva de Cornelia Bororquia. O la víctima de la inquisición, 978.
Canción ponderando la fuerza con que arrastra la inclinación a la poesía (Luzán), 158.
Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, 148.
Cándida, o El precipitado (Trigueros), 460, 807.
 Cano, Alonso, 479.
 Cano, Benito, 20.
 Cano, José Luis, lxi, 201, 285, 286, 586, 789, 790.
 Cano, Melchor, 87, 609, 619.
Canto a Teresa (Espronceda), 198, 733, 736, 827.
Canto del Turia (Gil Polo), 107.
 Cañas Murillo, Jesús, lxi, lxxii, lxxiii, 205, 483, 590.
 Cañizares, José de, lii, lxi, 300, 312, 314, 316, 317, 323-327, 329, 349, 351, 352, 356-358, 360-362, 374-380, 382, 384, 400, 420, 422, 455, 466, 551, 569, 832, 877.
 Cañuelo, Luis, 27, 32, 65, 610.
 Capel, Horacio, 926, 982.
 Capella, Marciano, 617.
 Capitán Díaz, Alfonso, 708.
 Capmany, Antonio de, xxvii, lxi, 35, 38, 63, 117, 119, 125, 194, 195, 201, 626, 629, 630, 708, 990.
 Capp, Bernard, 929, 983.
Carácter del verdadero filósofo (Jérica), 258.
 Caramuel Loblokowitz, Juan, 54, 92.
 Carande, Ramón, lxi, 125.
 Carballo, Luis Alfonso de, 202.
 Carballo Picazo, Alfredo, 125, 204, 482, 589.
Carbonero de Londres, El (Valladares), 811, 815, 819, 850.
 Carbonnières, Ramond de, liv.
 Cárcel, Milagros, lx.
Cárcel de amor (San Pedro), 739.
 Cardona, Juan B., 105, 380.
Careo de los majos, El (Cruz), 332, 340, 341.
 Carilla, Emilio, 983.
Cariño paternal, El (Meléndez Valdés), 754.
 Carlier, René, 384.
 Carlo, Giuseppina di, 708.
 Carlos, archiduque de Austria, 375, 385.
 Carlos II el Hechizado, xxi, 27, 140, 142, 325.
 Carlos II de Inglaterra, 950.
 Carlos III de España, xxiii, xxiv, xxvi, xl, xlii, 5, 6, 15, 16, 18, 20-23, 25, 27, 28, 31, 76, 98-100, 222-239, 242, 245, 251, 255, 259, 262, 265, 295, 367, 379, 389-391, 394, 395, 397, 430, 435, 441, 446-448, 462, 471, 525, 528, 595, 604, 609, 612, 649-652, 684, 692, 703, 763, 783, 818, 823, 859, 923, 950, 954.
Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena (Ribero), xxix.
Carlos III protector de las Artes (Camarón), liii.
 Carlos IV de España, xxiv, xl, xlviii, 26, 31, 185, 222, 259, 394, 395, 397, 398, 472, 473, 624, 654, 779, 859, 923.
 Carlos V de España, 105, 619.
Carlos Quinto sobre Durá (Zavala y Zamora), 862, 863.
Carlos V sobre Túnez (Cañizares), 362, 363, 877.
 Carlos X de Suecia, 53.
Carlos XII, rey de Suecia (Zavala y Zamora), 364, 552, 563, 862, 863.
 Carmena y Millán, Luis, 402.
 Carmontelle, Louis, 347.
 Carnero, Guillermo, lxi, lxii, lxvi, lxx-lxxii, lxxviii, 41, 125, 202, 205, 286, 402, 586, 589, 790, 887, 981, 983, 985-988, 993.

- Carnicero, Antonio, 702.
 Caro, Mariano, 140.
 Caro Baroja, Julio, LXII, 41, 402, 983.
 Caron, María Luisa, 433.
 Carpio, Bernardo del, 74.
 Carrascosa Miguel, Pablo, 404.
 Carreira, Xoán Manuel, 402.
 Carreras y Bulbena, José Rafael, 403.
Carretilla del vinagrero, La (Mercier), 801, 819.
 Carrillo, José, 424.
Carta a Augusta (Cadalso), 171.
Carta a D'Alembert, sobre los espectáculos (Rousseau), L.
Carta a don José Cadalso (Vargas Ponce), 630.
Carta a don Ramón José de Arce, arzobispo de Burgos (obispo de Blois), 18.
Carta a Perrault (Boileau), 910.
Carta al pavorde Calatayud (Mayans), 69.
Carta crítica de un vecino de Guadalajara, 579.
Carta de don Antonio Varas al Autor de la Riada (Forner), 603.
Carta de don Carlos de los Ríos (Fernán-Núñez), 684.
Carta de don Respondón a don Preguntón sobre la comedia Carlos V, 863.
Carta de Escenófilo Ortomeno al caballero de las cinco letras E.A.D.L.M., 468, 479.
Carta de Florinda a su padre el conde don Julián, después de su desgracia (Cadalso), 200.
Carta de Jovino a sus amigos salmantinos (Jovellanos), 233, 246, 775.
Carta de Lisboa (Hoyo Solórzano), 690.
Carta de Lorenzo Garrote a los críticos de El viejo y la niña, 558.
Carta de M. V. Marcial a don Fermín Laviano (Forner), 603.
Carta de un cómico retirado a los Diaristas, 470, 479.
Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a ver y a sentir, 369.
Carta del castellano de Avilés a un amigo suyo en Madrid, 684, 708.
Carta del Lic. P. Fernández a Berní (Tomás A. Sánchez), 107.
Carta del marqués de la Villa de San Andrés (Hoyo Solórzano), 690.
Carta del tonto de la duquesa de Alba (Forner), 603.
Carta escrita a nombre de una señora andaluza (Cadalso), 638.
Carta escrita al Pardo por un caballero de Madrid (Iriarte), 445.
Carta familiar a Lelio (Forner), 603.
Carta filosófica médico-química (Cabrada), 54, 55.
Carta sobre el origen de las novelas (Huet), XLI.
Cartas a Lord Holland (Quintana), 775.
Cartas de España (Blanco), 784.
Cartas de Juan de la Encina (Isla), 940.
Cartas de una peruana (Mme. de Grafigny), 922, 968.
Cartas del barbero de Foncarral en respuesta a las del sacristán de Maudes, 391.
Cartas del viaje de Asturias (Jovellanos), 233, 660, 661, 688, 690, 696.
Cartas eruditas y curiosas (Feijoo), 22, 52, 53, 66, 69, 71, 80, 372, 381.
Cartas familiares del abate Juan Andrés a su hermano Carlos, 690, 940.
Cartas filológicas (Cascales), 106.
Cartas literarias a una mujer (Bécquer), 154, 173.
Cartas marruecas (Cadalso), 32, 68, 145, 147, 148, 190, 239, 522, 524, 579, 598, 622, 624, 627, 629, 632-637, 698, 727, 730, 736, 737, 753.
Cartas persianas (Montesquieu), 634, 699.
Cartas político-económicas al conde de Lerena (Arroyal), 67, 245.
Cartas que escribe el sacristán de Maudes al barbero de Foncarral, 391.
Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral (Engel), 820.
 Carteret, lord, 83.
Cartilla astrológica (Torres Villarroel), 929.
Cartilla rústica (Torres Villarroel), 929.
 Carvajal, José de, xxv, 76, 80, 87, 99, 157.
 Casa Cagigal, marqués de, 578.

- Casa con dos puertas mala es de guardar* (Calderón), 315, 435.
- Casal y Aguado, Manuel del, 32, 79.
- Casaldueiro, Joaquín, 586.
- Casamiento desigual*, *El* (Díez González), 347, 556.
- Casamiento por boleta de alojamiento*, *El* (J. M. del Río), 879, 880, 885.
- Casamiento por fuerza*, *El* (Díez González), 573.
- Cassandra*, *La*, 380.
- Casas, Bartolomé de las, 265, 619.
- Casas, Juan, 802, 887.
- Casasola, marqués de, 426.
- Cascales, Francisco, 106, 142, 151, 156, 418, 420, 429, 432, 479, 503, 586.
- Casero burlado*, *El*, 330, 337.
- Casiri, Miguel, 86, 93, 119, 120, 122.
- Caso González, José Miguel, LXII, LXVIII, 41, 125, 129, 202, 204, 286, 288, 479, 481, 586, 588, 709, 710, 713, 790, 792, 887, 890, 983.
- Cassini, Paolo, 125.
- Castelvetto, Ludovico, 156.
- Castellano adalid y toma de Sepúlveda por el Conde Fernán González* (Laviano), 844.
- Castellanos de Losada, Basilio, 393, 403.
- Castigo de la miseria*, *El* (Hoz y Mota), 323, 330.
- Castigo sin venganza*, *El* (Lope), 428.
- Castillo de Otranto*, *El* (Walpole), 197, 900.
- Castillo Solórzano, Alonso de, 323, 348.
- Castle Spectre*, *The* (Lewis), 475, 537.
- Castro, Américo, 168, 175, 202, 726, 780, 790.
- Castro, Fr. Agustín de, 37.
- Castro, Francisco de Paula, 609, 783.
- Castro, Guillén de, 315, 454, 457.
- Castro, Inés de, 427.
- Castro, Pedro de, 87.
- Castroterreño, condesa de, 258.
- Catalá Sanz, Jorge, LXII.
- Catalina II, emperatriz de Rusia* (L. F. Comella), 364, 853, 855.
- Catálogo cronológico de piezas dramáticas* (Hartzenbusch), 122, 872.
- Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas* (Hervás), 122.
- Catálogo de las piezas de teatro en la Biblioteca Nacional*, 454.
- Catálogo de los manuscritos griegos* (J. Iriarte), 120, 122.
- Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España* (L. Moratín), 122.
- Cátedra de morir* (Torres Villarroel), 929.
- Catena, Elena, 203, 286, 951, 983.
- Catón, 284.
- Catón cristiano*, 19.
- Cattaneo, M.^a Teresa, 403, 790.
- Catulo, 147, 148, 164, 226, 228, 276, 598.
- Causa de las mujeres*, *La* (Pardo de Andrade), 257.
- Cautelas contra cautelas y rapto de Ganímedes* (Cañizares), 389.
- Cautiva*, *La* (Forner), 603.
- Cavanilles, Antonio José, 31, 101, 606, 692, 693.
- Cave, Michael, 887.
- Cayo Fabricio* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Cayo Graco* (Chénier), 877.
- Cea Gutiérrez, Antonio, 400.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 15, 417, 459, 471, 479, 641, 647, 674, 680, 709.
- Ceballos, Fernando de, 611.
- Cebrián García, José, LXII, 286.
- Cecilia*, *La* (Comella), 811, 854, 861.
- Cecilia viuda* (Comella), 854, 861.
- Cecilia y Dorsán* (Rodríguez de Arellano), 568, 811, 819, 847.
- Cejador y Frauca, Julio, 511, 887.
- Cejudo, Jorge, 41, 125, 982.
- Celador Patriótico*, 35.
- Celestina*, *La* (Rojas), 83, 107.
- Celmira* (Dormont du Belloy), 449.
- Celos no guardan respeto* (Literes y Zamora), 374, 378.
- Celoso arrepentido*, *El*, 959.
- Celoso burlado*, *El* (Olavide), 394, 449.
- Celoso don Lesmes*, *El* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Cenón, 619.
- Censor*, *El*, xxxiv, xlviii, 17, 26-28, 32, 33,

- 35, 41, 66, 78, 246, 247, 250, 251, 305, 318, 368, 495, 610, 611, 646, 703, 709, 775, 810, 819, 841.
- Censor General*, 36.
- Censura de historias fabulosas* (Mayans), 86, 87.
- Centeno, Fr. Pedro, 33, 611.
- Centinela contra franceses* (Capmany), XXVII.
- Centinela de la Constitución Española*, *El*, 36.
- Cerco de Tarifa o los Guzmanes*, *El* (Trigueros), 531.
- Cerdá y Rico, Francisco, XXVIII, LIX, 14, 84, 97, 101-105, 125, 126, 426.
- Cerra, Silverio, 54, 79, 126, 983.
- Cervantes, Miguel de, XLI, 12, 83, 85, 95, 96, 111, 112, 114, 115, 117, 119, 274, 315, 317, 330, 366, 415, 418, 420, 422, 427, 432, 434, 439, 457, 525, 544, 618, 631, 636, 858, 899-901, 906-910, 912, 914, 916, 922, 943, 946, 961, 963, 985.
- Cervantes de Salazar, Francisco, 104, 106.
- Cervone, Pietro, 126.
- Céspedes, Pablo de, 262.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de, 906, 907.
- Céspedes y Monroy, Atanasio. Véase Olavide.
- Cetina, Gutierre de, 149.
- Cevallos, José, 84, 94.
- Cicerón, 82, 90, 146, 415, 606, 615, 640.
- Cid*, *Le* (Corneille), 454.
- Cid Campeador, 95.
- Ciegos de Madrid*, *Los* (Torres Villarroel), 930.
- Ciencia de los cortesanos de este siglo*, *La* (Torres Villarroel), 217, 513.
- Ciencia vence al poder con los mayores prodigios o el mágico de Eriván* (Valladares), 848.
- Cienfuegos. Véase Álvarez de Cienfuegos.
- Cienfuegos, Beatriz, 28, 32.
- Cierto por lo dudoso o La mujer firme*, *Lo* (Lope), 847.
- Cigarral, Lucas del, 323.
- Cilea, Francesco, 451.
- Cimarosa, Domenico, 397.
- Cínico español*. *Cuaderno I*, *El*, 479.
- Cinna* (Corneille), 428, 454.
- Cinna* (Pizarro Piccolomini), 454.
- Cintio, Juan Bautista, 906.
- Cioranescu, Alejandro, LXII, LXVIII, LXXVIII, 690, 694, 712, 719.
- Ciplijauskaitė, Birutė, 586, 790.
- Cirot, Georges, 403.
- Císcar, Gabriel, 264, 286.
- Cisne de Apolo* (Carballo), 163.
- Citizen of the World, or Chinese Letters*, *The* (Goldsmith), 730.
- City Lights* (Chaplin), 738.
- Ciudadano constitucional*, *El*, 780.
- Civilización*, *La* (Cruz), 345.
- Cladera, Cristóbal, 32, 552, 553.
- Clarissa* (Prévost), 919.
- Clarissa* (Richardson), XLIII, 766, 977.
- Clark, Kenneth, LXII.
- Clarorum hispanorum opuscula selecta et rariora tum latina, tum hispana* (Cerdá y Rico), 105.
- Clavijo* (Goethe), 800.
- Clavijo y Fajardo, José. XXXII, XL, LXII, 28, 29, 32, 114, 202, 303, 320, 322, 337, 433-437, 439-442, 447, 448, 452, 453, 456, 459, 472, 549, 571, 574, 586, 685, 709, 800, 966.
- Clemencia de Aubigny* (Moncín), 469.
- Clemencia de Tito*, *La* (Zavala y Zamora), 874.
- Clemencín, Diego, 38, 909.
- Clément, Jean-Pierre, LXII, 41, 709.
- Clementina*, *La* (Cruz), 392.
- Clementina o La madrastra*, *La* (Vial), 847.
- Clemenza di Tito*, *La* (Metastasio), 388.
- Clerecía, Mester de, 118.
- Cleveland* (Prévost), XLII, 901, 922.
- Clicie*, *La* (Cañizares), 380.
- Climent, José, 246.
- Clotilde*, *La* (Del Rey), 843.
- Coca, María Andrea de, 748.
- Coc, Ada M., 302, 403, 434, 479, 539, 790, 812, 846, 850, 888, 983.
- Coéforas* (Esquilo), 508.
- Colbert, Jean-Baptiste, 52.
- Colección de cuentos morales que contiene el Zimeo* (Tójar), 976.

- Colección de las obras sueltas de Lope* (Cerdá y Rico), 105.
- Colección de novelas extranjeras de las más exquisitas y raras*, 923.
- Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (Sánchez), 118.
- Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano* (Conti), 14.
- Colección de poetas españoles* (R. Fernández), 118.
- Colección de varias historias así sagradas como profanas* (Martín), xxvii.
- Colección Documental del Fraile*, 34.
- Colección universal de novelas y cuentos*, 923.
- Colford, William E., 790.
- Colón, Cristóbal, 56, 774.
- Collé, Charles, 801, 822.
- Collectio maxima conciliorum Hispaniae...* (Sáenz de Aguirre), 58, 82.
- Combates de amor y ley* (Jugaccís Piloto), 456, 622.
- Comedia de maravillas, La* (Cruz), 346.
- Comedia de repente, La* (F. Rey), 843.
- Comedia nueva o el café, La* (L. Moratín), 14, 152, 162, 299, 301, 314, 363, 417, 420, 457, 463, 473, 491, 498, 503, 504, 541, 551, 552, 558-566, 573, 580, 821, 837, 845, 847, 855-858.
- Comedias* (Fernández de Apontes), 319.
- Comedias nuevas con los mismos sainetes con que se ejecutaron* (Zamora), 325, 363.
- Comedias y entremeses de Cervantes con una disertación sobre las comedias de España* (Nasarre), 112.
- Comella y Villamitjana, Luciano Francisco, 32, 352, 364, 365, 399, 456, 472, 473, 559-561, 811, 813, 814, 816, 821, 822, 837, 848, 851-863, 892.
- Comentario sobre el doctor festivo y maestro de los eruditos a la violeta* (Capmany), 629.
- Cometas, Las* (Viera), 161.
- Cómicos de repente, Los* (Valladares), 851.
- Cómo ha de ser la amistad* (Moncín), 327, 842.
- Company, Joaquín, 961.
- Compendio de Arte Poética* (Cadalso), 624.
- Compendio de historia de España* (Duchesne), 940.
- Compendio de observaciones* (Seyxo), 685.
- Compendio matemático* (Tosca), 69, 925.
- Compendium philosophicum* (Tosca), 56, 69, 81, 925.
- Complete Art of Poetry* (Gildon), 167.
- Composición nocturna sobre la muerte* (Parnell), 198.
- Con amor no hay libertad* (Cañizares), 379.
- Con música y por amor, hasta lo insensible adora* (Cañizares), 374.
- Concejo alborotado y de repente sosegado* (Cruz), 345.
- Concepción, Fr. Juan de la, 217, 435.
- Concepción, Pablo, 946.
- Concini y Enrique IV* (Rodríguez de Arellano), 811.
- Conciso, El*, 35, 780, 781.
- Concha, José, 299, 352, 399, 552, 813, 837, 839-841, 844, 845, 888.
- Conde, José Antonio, 120, 149.
- Conde de Almagro, El*, 812, 822.
- Conde de Olsbach, El*, 811, 815.
- Conde Gargolla, Enrique, 202.
- Condesa de Castilla, La* (Cienfuegos), 152, 535, 536.
- Condillac, Etienne Bonnot de, 163, 165, 170, 172, 176, 178, 187, 202.
- Condorcet, Nicolas Caritat de, xxix, lxii.
- Confession d'un enfant du siècle, La* (Musset), 729.
- Congreso de Bayona, El*, 875.
- Congreso infernal reunido en la sala del Infierno*, 878.
- Conjuración de Venecia, La* (Martínez de la Rosa), 823, 827, 834, 836.
- Connon, Derek, 988.
- Conquista de Mequinenza por los Pardos de Aragón* (Laviano), 552.
- Conquista del México por Hernán Cortés* (Montengón), 266, 267.
- Conquista del Perú, La* (L. Moratín), 391.
- Conscious Lovers, The* (Steele), 799.
- Constantin, Jacques, 450.

- Constitución vindicada, La* (Martí), 875.
Contestación a los versos del núm. 4 de El Conciso (Quintana), 781.
 Conti, Juan Bautista, 14, 552, 624.
 Conti, Sabina, 552.
Continuación de las nuevas poesías (Salas), 243.
Contrato anulado, El (Marsollier), 575.
Contreras, a Spanish tale of the XVth Century (Blanco White), 785.
Convención, o Gloria póstuma, La (Brisot), 613.
Conversación de Plácido Verano, 93.
Conversaciones sobre «El Hijo Natural» (Diderot), XXXVII, XLI, L, LI, 801, 802, 817, 821, 834, 917.
Convidado de piedra, El (Tirso), 317.
 Cook, John A., LXII, 126, 202, 479, 586, 888.
 Copérnico, Nicolás, 55, 234, 257.
Coplas (Manrique), 859.
 Corachán, Juan B., 57, 72, 81, 925.
 Coradini, Francisco, 377, 379-383, 387, 388.
 Corneille, Pierre, 142, 152, 202, 314, 428, 429, 448, 453, 454, 803, 842.
Cornelia Bororquia (Gutiérrez), XLIV, 20, 976, 978.
 Corominas, Joan, 143.
 Corona, Carlos, 709.
 Coronado, Diego, 449.
 Corral, Fr. Andrés del, 36.
 Correa, Petronila, 300.
 Correa Calderón, Emilio, 41.
 Correas, Gonzalo, 121.
Correo de Gerona, 34.
Correo de Jaén, 34.
Correo de Madrid o de los ciegos, 26, 31, 32, 635, 639, 704, 728, 863.
Correo de Murcia, 34.
Correo del otro mundo (Torres Villarroel), 927, 931.
Correo General de España, 28, 31.
Correo general, histórico, literario y económico de la Europa, 30, 31, 437.
Correo Mercantil de España y sus Indias, 32.
Correo Político y Literario de Jerez de la Frontera, 39.
Correo Político y Literario de Salamanca, 38.
Correo Político y Literario de Sevilla, 38, 782, 783.
Corresponsal del Censor, El, 304, 579, 703.
 Corrientes, Diego, 361.
Cortejo escarmentado, El (Cruz), 330.
 Cortés, Hernán, 266, 267.
 Cortés, Juan Lucas, 57, 59, 101.
 Cortina Iceta, Juan Luis, 983.
 Coseriu, Eugenio, 85.
 Cossío, José María, 218, 219, 286, 631, 709, 775-777, 782, 791, 793.
 Costa Lima, Luis, 126.
 Coste, Pierre, 165, 170.
Costumbres húngaras (Blanco White), 784.
 Cotarelo y Mori, Emilio, XXX, XLVI, LXII, 41, 126, 286, 403, 479, 586, 709, 888, 892.
Cotejo de las églogas que ha preniado la Real Academia (Forner), 600.
 Cotton, Emily, 791.
 Coughlin, Edward V., LXII, 286, 403, 404, 482, 586, 589, 791.
 Coulon, Mireille, LXII, 403, 404, 888.
Count Fathom (Smollett), XLIII.
 Courant, Paul, 886.
 Covarrubias, Sebastián de, 79, 120.
 Cox, R. Merrit, 202, 586, 587, 791, 983.
Creación, La (Reinoso), 784.
 Crébillon, Prosper, 457.
Crepúsculo, El (García Tassara), 182.
 Creso, 265.
 Crespo Matellán, Salvador, 888.
 Criado de Val, Manuel, 409.
Crimes de l'Amour, Les (Sade), XLI.
Criminal honrado, El (Fenouillot de Falbaire), 801.
Crisis de la conciencia europea, La (Hazard), 51.
Crisis de predicadores (Isla), 941.
Cristina de Suecia (Comella), 364.
 Cristóbal, Vicente, 286.
Crítica del juicio (Kant), XXXIX.
 Cro, Stelio, LXIII, 709.
 Croisset, P., 429.
Cromwell (Comella), 850, 859.

- Crónica de los reyes de Castilla* (Cerdá y Rico), 102.
- Crónica de los reyes de Castilla, don Sancho, el Deseado, don Alonso el VIII y don Enrique el I* (Núñez de Castro), 102.
- Crónicas* (Llaguno Amírola), 102.
- Crónicas de los reyes de Castilla, desde Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, 102, 519.
- Crotología o ciencia de las castañuelas* (Fernández de Rojas), 703.
- Crousaz, J. P., 150.
- Crueldad por el honor, La* (Ruiz de Alarcón), 421.
- Cruickshank, Don, 380.
- Cruz, Ramón de la, XXX, LII, LXIII, 153, 295, 300, 309, 324, 329-347, 349, 352, 360, 389, 391-393, 398, 404, 406, 407, 444, 445, 449-452, 455-457, 461, 479, 544, 550, 571, 577, 599, 806, 811, 820, 821, 847, 856, 862, 888.
- Cruz, San Juan de la, 745.
- Cruz Casado, Antonio, LXIII, 983.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la, 709.
- Cruz y Raya*, LV.
- Cuadra, Sebastián de la, 383.
- ¿Cuál es tu enemigo?* (Cruz), 338.
- Cuando hay sobra de hechiceros lo quieren ser los gallegos* (González Martínez), 323, 351.
- Cuatro columnas del trono español, Las* (Enciso), 878.
- Cuatro estaciones, Las* (Goldoni), 466.
- Cubiles, Silvia, LXIII.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, 317.
- Cuéllar, Jerónimo de, 315.
- Cuentas del Gran Capitán, Las* (Cañizares), 316, 361, 362.
- Cuentos morales* (Marmontel), 921.
- Cueto, Leopoldo Augusto de, 126, 155, 158, 163, 165, 172, 180, 189, 190, 198-200, 202, 212, 213, 215, 216, 218, 220, 226, 228, 237, 240, 243, 244, 248, 251-253, 258, 273, 274, 277, 286, 422, 426, 480, 634, 747, 774, 791, 951, 983.
- Cueva, Juan de la, 427, 442, 480.
- Cueva de Salamanca, La* (Ruiz de Alarcón), 348, 350.
- Cuitas del joven Wérther, Las* (Goethe), 177, 728.
- Cumplido, José, 455.
- Cumplirle a Dios la palabra y sacrificio de Seila*, 298.
- Cunningham, Martín, 380.
- Curet, Francesc, 404, 888.
- Curiel, Juan, 17, 20, 24.
- Curso completo de erudición universal* (Bielfeld), 628.
- Curso de humanidades castellanas* (Jovellanos), 805.
- Chacón, José, 126, 450.
- Chaplin, Charlie, 783.
- Charpa más vengativa y guapo Baltaseret*, 361.
- Chasco de los aderezos, El*, 343.
- Chasco del sillero, El* (Vázquez), 330.
- Chateaubriand, François-René, XLIV, 188, 728, 729, 735, 961, 964, 967, 968.
- Chaunu, Pierre, 126, 709.
- Chaves, Manuel, 41.
- Checa Beltrán, José, LXIII, 126, 404, 888.
- Chénier, André, 165, 202, 777, 847.
- Chica, María de la, 300.
- Chicharro, Dámaso, 984.
- Chinard, Gilbert, 984.
- Choderlos de Laclos, Pierre, 902, 922.
- Chorier, Nicolás, 902.
- Chouillet, Anne-Marie, 888.
- Chouillet, Jacques, 888.
- Dafni* (Rincón de Astorga), 375.
- D'Alembert, Jean Le Rond, 16, 108, 110, 602.
- Dalmiro. Véase Cadalso.
- Dama boba, La* (Lope), 323.
- Dama labradora, La* (Rodríguez de Arellano), 486.
- Dana melindrosa, La* (Lope), 459.
- Damasus et Laurentius hispanis vindicati*, 92, 100.
- Dancourt, Florent, 347.
- Dantín Cereceda, Juan, 710.
- Dar a España gloria sólo lo logra Lucena* (Concha), 844.

- Dar el ser el hijo al padre* (Metastasio), 381.
D'Aubignac, François Hédelin, 202.
D'Aulnoy, Madame, 698.
Davies, Charles, LXIII, 982.
De adserenda hispanorum eruditione (García Matamoros), 104
De Arcos a Roma en 1761 (Cl. A. de Baena), 689.
De Bringas, La (Galdós), 769.
De dos enemigos hace el amor dos amigos (Moncín), 842.
De la arquitectura civil (Bails), 397.
De la delicadeza del gusto y de la pasión (Hume), XXXVI.
De la Elocuencia (Hume), XXXVII.
De la noche (Meléndez Valdés), 749.
De la poesía considerada como ciencia (Lista), 154.
De l'education des filles (Fénelon), XXV.
De lo sublime (Longino), XXXVII.
De los encantos de amor la música es el mayor (Cañizares), 378.
De los vanos deseos (Reinoso), 784.
De officiis (Cicerón), 90.
De officio hominis et civis (Pufendorf), 90.
De praecipuis rhetoribus hispanis (Cerdá y Rico), 105.
De re diplomatica (Mabillón), 53, 60, 75.
De rerum natura (Lucrecio), 259.
De un acaso nacen muchos (Moncín), 842.
De Villahermosa a la China (Pastor Díaz), 827.
Deacon, Philip, LXIII, 126, 286, 404, 587, 710.
Deán de Killerine, El (Prévost), XLII.
Debouzy, Jacques, 984.
Década epistolar (Almodóvar), XLII, 808, 830, 912.
Decamerón español (Rodríguez de Arellano), XLIV, 845, 979.
Décimas improvisadas en una tertulia, sobre los títulos de comedias que elegían unas señoras (Lobo), 216.
Defensa de Barcelona por la más fuerte amazona (Del Rey), 364, 843.
Defensa de Ciudad Rodrigo, La (Zavala y Zamora), 963.
Defensa de La Coruña por la heroica María Pita (Valladares), 849.
Defensa de la nación española (Cadalso), 598, 628.
Defensa de las mujeres (Feijoo), XXV, 257.
Defensa de Melilla, La (N. Moratín), 514.
Defensa de Valencia y castigo de traidores (Enciso), 875, 880.
Defoe, Daniel, XLIII, 62, 701, 899.
Defourneaux, Marcelin, LXIII, 41, 286, 480, 587, 888, 984.
Dei delitti e delle pene (Bonesana), 826.
Del teatro o nuevo ensayo sobre el arte dramático (Mercier), 802.
Delaroche, Hippolyte, 191.
Delavigne, Casimir, 877.
Deleite de la música, acompañado de la virtud, El (Feijoo), 372, 381.
Deleito y Piñuela, José, 202.
Delgado, Jacinto, 267, 908.
Delgado Bedmar, José Domingo, 286, 404.
Delgado Gómez, 984.
Delille, Jacques, 777.
Delincuente honrado, El (Jovellanos), XLIX, LII, 15, 162, 182, 183, 196, 200, 476, 498, 532, 534, 573, 576, 641-643, 723, 805, 807, 811, 822-828, 830-836, 840, 868.
Delirante, La (Gálvez de Cabrera), 539, 540.
Delio. Véase González, Fr. Diego Tadeo.
Delirio paternal, El, 399.
Della perfetta poesia italiana (Muratori), 170, 189.
Demerson, Jorge, LVII, LXII, LXXI, 41, 126, 202, 205, 286, 289, 408, 710, 791, 793, 794, 888, 984.
Demerson, Paula, LVII, LXIII, 42, 710, 984.
Demostración crítico-apologética del Teatro Crítico Universal (Sarmiento), 80, 92.
Dendle, Brian, 202.
Denina, abate Carlo, 14, 605.
Derathé, Robert, 710.
Dérozier, Albert, LXIII, 42, 46, 286, 290, 480, 587, 791, 794.
Derrota de los pedantes, La (L. Moratín), 560, 616.

- Derrota del Mariscal Soult en los campos de Pamplona, La*, 875.
- Desahuciados del mundo y de la gloria, Los* (Torres Villarroel), 928, 933.
- Descartes, René, 53, 57, 70, 79, 81, 163, 607, 610.
- Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*, 700, 701, 703.
- Descripción de las Islas Pitiusas y Baleares* (Vargas Ponce), 693.
- Descripción del Castillo de Bellver* (Jovellanos), 662, 674-676.
- Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro* (Farine), 386.
- Descrizione odeporica della Spagna* (Conca), 694.
- Desdén con el desdén, El* (Moreto), 282, 419.
- Desdén y amor pastoril o diversión campesitre* (Salas), 528.
- Desdenes de Filis* (Cadalso), 180.
- Desdicha de la honra, La* (Lope), 146.
- Desdicha de la voz, La* (Calderón), 314.
- Desengaño del amor* (Montengón), 960.
- Desengaños al teatro español* (N. Moratín), xxiv, xxxi, xlviii, xlix, 165, 274, 320, 432, 437, 439-442, 444, 490, 512, 520.
- Deseo, El* (Trigueros), 241.
- Deseo de seguidillas, El* (Cruz), 309, 336, 342.
- Desertor, El* (Mercier), 449, 801, 807, 811, 818, 822.
- Desesperación, La* (Trigueros), 241.
- Despedida del anciano, La* (Meléndez Valdés), 249-251, 272.
- Después de un gozo, dos penas, y fuga de Madrid del rey Botellas*, 875, 880.
- Después de una tempestad* (Meléndez Valdés), 755.
- Destinos errados, Los* (Cruz), 345.
- Destouches, Philippe Néricault, 541, 801, 807, 850.
- Destrucción de Sagunto, La* (Zavala y Zamora), 552, 565, 862.
- Detestación del amor* (Mármol), 782.
- Deucalión, El* (Torrepalma), 219.
- Día de campo, El* (Comella), 856, 862.
- Día de función nueva, El* (Comella), 862.
- Día dos de mayo en Madrid y muerte heroica de Daoíz y Velarde, El* (F. de Paula Martí), 874.
- Día grande de Navarra* (Isla), 940.
- Diabla boîteux, Le* (Lesage), 901.
- Diablo cojuelo, El* (Vélez de Guevara), 906, 932.
- Diablo mundo, El* (Espronceda), 189, 737, 762, 763.
- Diablo predicador, El* (Belmonte Bermúdez), 348.
- Diálogo cómico* (Cruz), 335.
- Diálogo cómico entre Aldovera y la Polonia* (Aldovera), 304.
- Diálogo de la lengua* (Valdés), 84.
- Diálogos de Chindulza* (Lanz), xxiv, 149.
- Diálogos filosóficos en defensa del atomismo* (Avendaño), 57.
- Dialogue des héros de roman* (Boileau), xli, 906.
- Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores* (Palanco), 57.
- Diamante, Juan Bautista, 329.
- Diana* (Montemayor), 107.
- Diana enamorada* (Gil Polo), 107.
- Diana o el arte de la caza* (N. Moratín), 260.
- Diario cómico de Madrid*, 908.
- Diario Crítico de Sevilla*, 37.
- Diario Crítico del sitio de Gibraltar* (Cadalso), 625, 638.
- Diario curioso, histórico, erudito, comercial, público y económico*, 29, 388.
- Diario de Actas y Discusiones de las Cortes*, 38, 874.
- Diario de Badajoz*, 34.
- Diario de Barcelona*, 29, 38.
- Diario de Cartagena*, 34.
- Diario de Gerona*, 34.
- Diario de Granada*, 34.
- Diario de Jaén*, 34.
- Diario de Juan Verdades*, 37.
- Diario de la Ciudad de Lérida*, 34.
- Diario de La Coruña*, 34.
- Diario de la Tarde*, 36.
- Diario de las Musas*, 32, 303, 854.

- Diario de lo sucedido al príncipe Carlos Eduardo desde Culloden*, 964.
- Diario de los Literatos de España*, 26-30, 42, 71, 80, 85, 87, 93, 122, 159, 202, 416, 420-422, 442, 619.
- Diario de los nuevos descubrimientos de todas las ciencias*, 30.
- Diario de Madrid*, 17, 29, 31, 37, 251, 299, 300, 303, 310, 360, 370, 464-471, 539, 563, 694, 808, 809.
- Diario de Málaga*, 34.
- Diario de Manresa*, 34.
- Diario de Santiago*, 34.
- Diario de Sevilla*, 34.
- Diario de Tarragona*, 34.
- Diario de Valencia*, 34, 579, 884.
- Diario de Vich*, 34.
- Diario de Zaragoza*, 34.
- Diario del Gobierno de Sevilla*, 37.
- Diario del Imperio Francés*, 38.
- Diario evangélico, histórico, político*, 29.
- Diario Extranjero*, 30, 302.
- Diario filosófico médico quirúrgico*, 30.
- Diario Mercantil*, 36.
- Diario Noticioso, erudito y comercial, público y económico*, 27-29.
- Diario Patriótico de Cádiz*, 36.
- Diario Patriótico de Sevilla*, 37.
- Diario Patriótico y Eclesiástico de Sevilla*, 34.
- Diario Pinciano*, 28, 29, 42.
- Diario Redactor de Sevilla*, 37.
- Diarios* (Jovellanos), 191, 679, 680, 682, 689, 696.
- Díaz de Escovar, Narciso, 404.
- Díaz-Plaja, Guillermo, 202, 480, 791.
- Díaz Rengifo, Juan, 279, 416, 462, 480.
- Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (Terreros), 393, 574.
- Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Corominas), 143.
- Diccionario de Autoridades*, 9, 13, 68, 84, 121, 143, 416, 417, 723.
- Diccionario de la lengua española*, 86, 417.
- Diccionario usual* (R. A. E.), 121.
- Dicenta, Joaquín, 860.
- Dictatum christianum* (Montano), 90.
- Dictionnaire historique et critique* (Bayle), 51.
- Dicha y desdicha del nombre* (Calderón), 419.
- Dichoso bandolero, El* (Cañizares), 360.
- Dichoso pensador, El* (Valladares), 848.
- Diderot, Denis, XXVII, XLI, XLII, I, LI, LXIII, LXIV, 16, 62, 446, 480, 799, 801-806, 808, 809, 815, 817-822, 829, 833-835, 888, 902, 903, 913, 917, 922, 942, 944, 974, 984.
- Dido abandonada* (Rodríguez de Arellano), 813.
- Díez Borque, José M.^a, LIX, LXIV, 132, 409, 585, 590, 892.
- Díez González, Santos, XXVI, XLVIII, 202, 302, 312, 354, 401, 462, 472-475, 477, 480, 491, 499, 500, 502, 553, 556, 559, 573, 587, 805, 809, 814, 847, 854, 857, 858, 860, 861, 888, 911.
- Difficil, El*. Véase Torrepalma, conde de.
- Digby, Kenelm, 71.
- Dios protege la inocencia, o Elvira reina de Navarra* (Nipho), 466-468.
- Diosdado Caballero, Fermín, 122.
- Discorso sul teatro formale e materiale* (Milizia), 397.
- Discours sur les sciences et les arts* (Rousseau), 607.
- Discours sur l'universalité de la langue française* (Rivarol), 605.
- Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos*, 361.
- Discurso antisofístico extractado de Homero de Forner y traducido al cuáquero por M. Fox Novel*, 611.
- Discurso apologético de don Íñigo de Lanuza* (Luzán), 158.
- Discurso crítico sobre el estado de nuestra escena cómica*, 301.
- Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (Erauso y Zavaleta), 113, 314, 315, 322, 424, 425.
- Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia* (Jovellanos), 641.
- Discurso de la educación*, 700.
- Discurso del método* (Descartes), 53.

- Discurso en defensa de las comedias de Frey Lope Félix de Vega y Carpio* (Nieto de Molina), 424.
- Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español* (L. Moratín), 313.
- Discurso preliminar a sus comedias* (L. Moratín), 351.
- Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma* (Urrujo), 472.
- Discurso sobre el fomento de la industria popular* (Campomanes), xxiii, 11.
- Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España* (Forner), 614.
- Discurso sobre la comedia sentimental o lacrimosa* (Lessing), 803.
- Discurso sobre la educación de los artesanos* (Campomanes), xxiii.
- Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (Amar), xxv.
- Discurso sobre la geografía histórica* (Jovellanos), 658, 659.
- Discurso sobre la necesidad de establecer academias en España* (Castro), 783.
- Discurso sobre la poesía dramática* (Diderot), L, 802, 821.
- Discurso sobre la poesía pastoral*, 184.
- Discursos filosóficos sobre el hombre* (Forner), 251, 252, 603, 605, 611.
- Discursos forenses* (Meléndez), xxvii.
- Discursos Mercuriales* (J. E. Graef), 28, 32, 94.
- Discursos sobre las tragedias españolas* (Montiano y Luyando), 113, 368, 427, 429, 434, 453, 457, 499.
- Disertación sobre las comedias de España* (Nasarre), LI.
- Disertation sur la tragédie* (Voltaire), 113.
- Disputa en la tertulia, La*, 333.
- Divertimento del ocio y novela de las novelas*, 905.
- Divina Magni Basilii liturgia graecae et latinae cum notis*, 100.
- Doctor a pie* (Torres Villarroel), 929.
- Doering, Johann Anton*, 710.
- Doménech, Fernando*, LXIV, LXXII.
- Domergue, Lucienne*, LXIV, 286, 710, 888, 984.
- Dómine Lucas, El* (Cañizares), 323, 324, 326, 327, 420.
- Domingo o el cochero, El* (Rodríguez de Arellano), 399, 813, 847.
- Domínguez de Paz, Elisa*, 404.
- Domínguez Moltó, Adolfo*, 126, 710.
- Domínguez Ortiz, Antonio*, LXIV, 587, 710, 889.
- Don Álvaro o la fuerza del sino* (Rivas), 186, 544, 762, 823, 824, 827, 829, 830, 834.
- Don Chicho* (Zavala y Zamora), 862.
- Don de gentes o La habanera, El* (Iriarte), 152, 542, 545.
- Don Domingo de don Blas* (Ruiz de Alarcón), 300.
- Don Juan de Espina* (Cañizares), 349, 352, 551.
- Don Juan Tenorio* (Zorrilla), 186, 827, 834.
- Don Quijote con faldas* (Lennox), 921.
- Don Sancho en Zamora* (N. Moratín), 148.
- Don Sancho García, conde de Castilla* (Caldaso), XLVII, 152, 522, 622, 623.
- Donado hablador Alonso, El* (Alcalá Yáñez), 908.
- Donaire, María Luisa*, LVIII, 886.
- Doncella, viuda y casada* (Cruz), 330.
- Donde las dan las toman* (Cruz), 340.
- Donde menos se piensa salta la liebre* (Iriarte), 542.
- Donna stravagante, La* (Scolari), 390.
- Doña Elvira* (Meléndez Valdés), 200, 749.
- Doña Inés de Castro* (Comella), 813.
- Doña María Pacheco* (García Malo), XLVII.
- Dorinda, La* (Martínez Colomer), 961, 962.
- Dormont de Belloy*, 456.
- D'Ors, Miguel*, LXIV.
- Dos amigos o el negociante de Lyon, Los* (Beaumarchais), 801, 822.
- Dos de Mayo, El* (Martí), 881.
- Dos de mayo, El* (Goya), 304.
- Dos desgraciadas felices, Las* (Florian), 922.
- Dos libritos, Los* (Cruz), 335.
- Dos viejos, Los* (Moncín), 843.

- Dos viejos maniáticos o La Fulgencia* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Doval, José, 715.
- Dowling, John, LXIV, LXXII, 126, 202, 287, 290, 404, 480, 483, 587, 590, 791, 889.
- Dramaturgia de Hamburgo* (Lessing), 802.
- Droit des gens* (Vattel), 597.
- Droits du poète sur la langue, Les* (Valéry), 158.
- Dryden, John, 62, 154, 734.
- Du Cange, Charles du Fresne, 52, 81.
- Du Théâtre* (Mercier), XLI.
- Dubois, E. T., LXXIV, 206.
- Dubuis, Michel, 127, 134, 590, 984.
- Ducray-Duminil, François Guillaume, 979.
- Duende de los Cafés, El*, 36.
- Duende especulativo de la Vida Civil* (Mercadal), 28, 32, 64.
- Duendes son alcahuetes y espíritu foletto* (Zamora), 349.
- Dufour, Gérard, LXIV, LXVII, 404, 984.
- Duperron de Castera, Louis-Adrien, 112, 113, 457, 458, 464, 480.
- Dupin, Luis Elías, 91.
- Dupont rendido o el triunfo del patriotismo en Bailén*, 875, 880.
- Dupuis, Lucien, 42, 708.
- Duque de Pentiebre, El* (Rodríguez de Arellano), 847.
- Duque de Viseo, El* (Quintana), 428, 475, 537, 538.
- Durán, Agustín, 42, 889.
- Durán, Francisco, 811, 813, 815.
- Durham, Willard Higley, 203.
- Durón, Sebastián, 374-376.
- Duvcrney, Joseph-Guichard, 55.
- Dyserinck, Hugo, 890.
- Eagleton, Terry, 127.
- Ebersole, Alva V., LXIV, LXXVIII, 405.
- Echánove Tuero, Alfonso, 127.
- Edades, Las* (González), 234, 247, 779.
- Edipo* (Corneille), 284, 430.
- Edipo rey* (Sófocles), 508.
- Edipo tirano* (Estala), 114, 463.
- Eduardo y Federica* (Zavala y Zamora), 864-866, 870, 871.
- Educación de la juventud* (Sarmiento), 91, 96.
- Edwards, June, 710, 791.
- Efemérides barométrico-médicas matritenses*, 26, 28.
- Efemérides de España*, 30.
- Efemérides de la Ilustración de España*, 30.
- Effross, Susi Hillburn, 287.
- Eficacia del bautismo y nueva fe de Tartaria* (Álvarez de Eulate), 382.
- Egido, Teófanés, 41, 42, 125, 127, 710, 982.
- Egilona* (Valladares), 531, 849.
- Égloga* (Garcilaso), 14.
- Églogas* (Virgilio), 279.
- Egoísmo, El* (Iriarte), 235, 243.
- Egoísta, El* (Gálvez de Cabrera), 540.
- Eguía Ruiz, Constancio, 127.
- Eguizábal, José Eugenio de, 42.
- Eichner, Hans, LXIV, 202, 203, 207.
- Eijan, Samuel, 984.
- Eiras Roel, A., 40.
- Ejecutoria de la verdadera nobleza* (N. Moratín), 239.
- Ejercicio de las ciencias que tratan de la cantidad y semanero malacitano*, 29.
- Ejercicios espirituales* (I. de Loyola), 739.
- Elección del cortejo, La* (Cruz), 346.
- Electra* (Eurípides), 508.
- Electra* (Sófocles), 152, 427, 463, 472, 508, 527.
- Électre* (Crébillon), 457.
- Elefante fingido, El*, 332.
- Elegía a la muerte de su padre* (Maury), 783.
- Elegía a las Musas* (L. Moratín), 764.
- Elegía en la muerte de Juan Pablo Forner* (Reinoso), 784.
- Elegía en un cementerio campestre* (Gray), 198.
- Elementos de literatura* (Marmontel), XXXII.
- Elements of Criticism* (Home), 180.
- Eliot, T. S., 207.
- Elisa, La* (Cañizares), 380.
- Elizalde, Ignacio, 127.
- Eloesser, Arthur, LXIV, 889.
- Elogio de Carlos III* (Jovellanos), 649, 653.

- Elogio de don Alonso Tostado*, 604.
Elogio de Felipe V rey de España, 604.
Elogio de las Bellas Artes (Jovellanos), 647.
Elogio de Miguel de Cervantes (Mor de Fuentes), 972.
Elogio de Richardson (Diderot), xli, 917.
Elogio de Ventura Rodríguez (Jovellanos), 647, 649.
Elogio del marqués de los Llanos de Alguazas (Jovellanos), 641-643.
Elogio del rey don Alonso el Sabio, 604.
 Elorza, Antonio, lxv, 710.
Elvira, La (Valladares), 849.
 Elvira-Hernández, Juan Francisco, 287.
Elvira portuguesa, La (Zavala y Zamora), 862, 871.
 Elliot, John, 402.
 Ellis, Frank H., lxiv.
Embustero engañado, El (Corneille), 454.
 Emieux, Annick, lxv, 984.
Emilia, o exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo (Valladares), 842.
Emilio (Rousseau), xxv, 682, 683, 685, 952, 953.
En alabanza de Juan Fernández de la Fuente (Arroyal), 246.
En alabanza de un carpintero llamado Alfonso (Cienfuegos), liii, 251, 254, 769.
En ausencia de Cloe (Cienfuegos), 767.
En casa de nadie no se meta nadie o el buen marido (Cruz), 445.
En la ausencia de mis amigos (Meléndez Valdés), 751.
En la muerte de doña Engracia Olavide (Jovellanos), 768.
En lúgubres cipreses (Cadalso), 728.
En vano el poder persigue cuando la deidad protege y mágico Apolonio (Merano), 352.
Encanto sin encanto, El (Salazar), 348.
Encantos de Bretaña, Los (Castillo Solórzano), 348.
Encantos de Medea, Los (Rojas), 348.
 Enciso Castrillón, Félix, lii, 279-281, 287, 316, 318, 319, 365, 572, 811, 849, 875, 878, 879, 881.
 Enciso Recio, Luis Miguel, lxv, 42, 480.
Encyclopédie, 22, 88, 110, 431, 631, 810, 818, 913, 952.
Encyclopédie méthodique, 23, 605, 611, 856.
Endechas a Mirta ausente (D. González), 779.
Endimiión y Diana, L'Asilo d'amore (Metastasio), 387.
Eneida, La (Virgilio), 279, 914.
Enferma de mal de boda, La (Cruz), 335.
Engaño descubierto, El (Moncín), 327, 842.
Engaño francés o impulsos del valor de España, El, 885.
 Engel, Johann Jacob, 820.
Enredos de un lugar, Los (Gutiérrez de Vegas), xlii, 909, 910.
 Enríquez, Enrique, xxviii.
 Enríquez Gómez, Antonio, 451.
Ensayo de un poema de la poesía (Enciso), 279.
Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III (Semper), 67, 119, 630, 918, 954.
Ensayo de una comedia (Paret), 296.
Ensayo histórico-apologético de la literatura española (Lampillas), 67, 110, 914.
Ensayo sobre el entendimiento humano (Locke), 165, 169, 170, 172, 952.
Ensayo sobre el género dramático serio (Beaumarchais), 802.
Ensayo sobre el hombre (Pope), 173, 232, 241, 248, 249.
Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones (Zeglirscosac), 304, 820.
Ensayo sobre el teatro español (Sebastián y Latre), 113, 316, 458.
Ensayo sobre la crítica (Pope), 162, 166, 179.
Ensayo sobre la mejoría del teatro (López del Plano), 113.
Ensayo sobre los placeres de la imaginación (Addison), 68.
Ensayos (Montaigne), 63, 68.
Ensayos literarios y críticos (Lista), 168, 185.
 Ensenada, marqués de la, 20, 31, 76, 86, 89, 93, 99.

- Entierro del Juicio Final* (Torres Villarroel), 928.
- Entrada de lord Wellington en Madrid, La*, 875.
- Entrada del Empecinado en Valencia*, 880.
- Entrambasaguas*, Joaquín de, 405, 889, 984.
- Entre bobos anda el juego* (Rojas Zorrilla), 323, 575.
- Enviando cuatro búcaros en el día de su cumpleaños a una señora* (Lobo), 216.
- Enviando unos dulces a una dama* (Porcel), 220.
- Epigramas* (Arroyal), 245.
- Epístola a Poncio* (Jovellanos), LIII, LV.
- Epístola a sus amigos salmantinos* (Jovellanos), LIII, 248, 663.
- Epístola a un profesor de pintura* (Quintana), 255.
- Epístola a Valerio* (Quintana), 774.
- Epístola de Jovino a Anfriso escrita desde el Paular* (Jovellanos), LIV, 182, 196, 746, 749, 760, 825.
- Epístola dedicada a Ortelio* (Cadalso), 240, 622.
- Epístola heroica de Jovino a sus amigos de Sevilla* (Jovellanos), 744.
- Epístola moral a Fabio* (Fernández de Andrada), 777.
- Epístola novena* (Iriarte), 274.
- Epístola segunda* (Jovellanos), 248.
- Epístola sexta* (Iriarte), 242.
- Epístola tercera* (Jovellanos), 248.
- Epistolario* (Cadalso), 621.
- Epistolario* (L. Moratín), 695.
- Epistolarum libri sex* (Mayans), 82, 88.
- Epistolarum libri XII* (M. Martí), 60, 82, 101.
- Epístolas a Lucilo* (Séneca), 62.
- Epitafios para los monumentos de los principales héroes* (Cadalso), 624.
- Erasmus de Rotterdam, 81, 98.
- Erauso y Zavaleta, Tomás, 113, 114, 127, 307, 314, 315, 321, 322, 357, 405, 424, 425, 427, 430, 439, 480.
- Erdman, David, 202.
- Ermitaño y Torres, El* (Torres Villarroel), 925, 927.
- Eruditos a la violeta, Los* (Cadalso), 239, 522, 603, 623, 624, 628-632, 637, 857.
- Escarmentados, Los*, 391.
- Escarpit, Robert, 109, 127.
- Escena española defendida* (García de la Huerta), 463.
- Escena unipersonal, soliloquio de Fernando VII, rey de España, en su destierro*, 878.
- Escéptico, El* (Hume), xxxvi.
- Escipión en Numidia* (Del Rey), 843.
- Eslava de su galán, La* (Lope), 459.
- Eslava del Negro Ponto, La* (Comella), 560, 868.
- Eslavas Amazonas, Las* (Gálvez de Cabrera), 539, 541.
- Esclavo del demonio, El* (Mira de Amescua), 348.
- Escobar, José, LXIV, 127, 710.
- Escocesa, La* (Voltaire), 455, 808, 811, 822.
- Escofieteras, Las* (Cruz), 340, 343, 345.
- Escoiquiz, Juan de, 265, 266, 287.
- Escribano, Miguel, 387.
- Escritor sin título, El*, 32, 320, 435, 436.
- Escritores del reino de Valencia* (Ximeno), 107.
- Escrupulosa, La* (Florian), 922.
- Escuela de la amistad o el filósofo enamorado* (Forner), 327.
- Escuela de la juventud o el Barnevelt francés, La* (Anseume), 800.
- Escuela de las madres, La* (La Chaussée), 801, 807.
- Escuela de las mujeres, La* (Molière), 581.
- Escuela de los maridos, La* (Molière), 571, 574, 581-583.
- Escuela del sepulcro, La* (Cienfuegos), LV, 198, 769.
- Escuela romántica, La* (Heine), 144.
- Eslava Galán, Juan, 984.
- Esopo, 150.
- Esopo y el escarabajo* (Trigueros), 470.
- España encadenada, La*, 878, 884, 885.
- España libre, La*, 878, 884.
- España primitiva* (Huerta y Vega), 86, 87, 93, 96, 101.

- España restaurada* (Zavala y Zamora), 878.
Español, El, 784.
Español Libre, El, 36.
Española comandante fiel a su amor y a su patria, La (Laviano), 844.
Espectador sevillano, El (Lista), 776.
 Espejo, José, 444.
Espejo de los padres, El (Cruz), 347.
Esperanza, La (Trigueros), 241.
Espigadera, La, 32, 574.
 Espina, Antonio, 984.
 Espinel, Vicente, 906.
 Espinosa, Joaquín, LXV, LXX.
Espíritu de las leyes, El (Montesquieu), XXVII.
Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa, 26, 28, 32, 685, 803, 820.
Esplín o El suicida enmendado, El (Rodríguez de Arellano), 846.
Esposa delincuente, La, 812, 822.
Esposos reunidos, Los (Moncín), 327.
 Espronceda, José de, XXII, XXX, 164, 188-190, 198, 199, 203, 727, 731, 733, 734, 736, 737, 762, 763, 827, 957.
 Esquer, Ramón, 405.
 Esquilache, Leopoldo de, 18, 23, 332, 341, 521.
 Esquilo, 507, 508, 803.
Essai sur l'architecture théâtrale, 397.
Essai sur les fictions (Mme. de Staël), 902.
Essais (Montaigne), 62, 68.
Estaciones, Las (Mor de Fuentes), 271, 273.
Estafeta de Londres, La, 31.
Estafeta de San Sebastián, 776.
 Estala, Pedro, 111, 113-116, 118, 119, 127, 214, 287, 313, 405, 463, 602, 698.
Estatua de Prometeo, La (León y De la Puerta), 379.
 Esteban, Andrés, 36.
 Esteban, José, LXV, LXXI, 44, 793.
 Estébanez Calderón, Serafín, 633.
Estebanillo González, 906, 935.
Estela (Florian), 979.
Estela (Rodríguez de Arellano), 964.
 Esteve, Pablo, 391, 393, 395, 398.
Estrago de la fineza: Júpiter y Semele, El (Cañizares), 374, 378.
Estrella, La, 776.
Estrella de Sevilla, La (Trigueros), 459.
Estudiante de Salamanca, El (Espronceda), 734, 827.
Estudios Cortesianos, 267.
Estudios y discursos (Menéndez Pelayo), 957.
Esvero y Almedora (Maury), 783.
Eterno temporal y criador criatura, El (Meneses), 382.
 Etienvre, Françoise, LXI, LXV.
 Ettinghausen, Henry, 984.
Eudamonoepia (Traggia), 706.
Eudoxia, hija de Belisario (Montengón), XXV, XLIV, 951, 955, 957, 958.
Eufemia, 811.
Eugenia (Beaumarchais), 452, 802, 806, 808, 811, 822.
Eumenia, La (Zavala y Zamora), XLIV, 963-965.
Eunuco (Terencio), 443.
 Eurípides, 427, 508, 509.
Eusebio (Montengón), XXVI, XXVII, XLIV, 22, 919, 950-953.
 Evan, Bertrand, LXV.
Examen de la posibilidad de fijar la significación de los sinónimos de la lengua castellana (López de La Huerta), 626.
Examen de los delitos de infidelidad a la patria (Reinoso), 776, 784.
Examen genérico de los principios, máximas y opiniones que ha ocasionado la Revolución (Forner), 614.
Examen tardío pero cierto de algunas piezas de teatro (Malo), 392.
Exequias de la lengua castellana (Forner), 560, 601, 603, 615-619, 942.
Exercitatio philosophica de morte voluntaria (Robeck), 729.
 Eximeno, P. Antonio, 66, 244, 373, 381, 388, 405, 587, 950.
Expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos (F. de Moncada), 103.

- Experimentos de sensibilidad* (Baculard d'Arnaud), 968.
- Exposición del libro de Job* (Merino), 779.
- Extractos de Pronósticos*, 930.
- Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol* (Duperron), 112.
- Extranjero, El* (Cruz), 392.
- Extremos de lealtad y valor heroico navarro* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Ezquerria, Joaquín, 27, 30, 33.
- Fabbri, Maurizio, LXV, 127, 287, 481, 587, 710, 711, 891, 985.
- Fabio y Catón* (Hallen), 901.
- Fable of the bees* (Mandeville), 243.
- Fabricante de Londres, El* (Fenouillot de Falbaire), 801, 822.
- Fabricante de paños o El comerciante inglés* (Valladares), 811, 815, 849.
- Fábula de Polifemo y Galatea* (Góngora), 757.
- Fábulas* (Samaniego), 245.
- Fábulas de Florian traducidas* (Zavala y Zamora), 964.
- Fábulas literarias* (Iriarte), 150, 155, 179, 236, 241, 274, 601, 626.
- Fábulas orientales y el Abenaki* (Tójar), 814.
- Facco, Jaime, 377.
- Faciolle, C. A., 843.
- Falco, Giorgio, 206.
- Falk, Heinrich R., 405, 889.
- Falsa libertad o El libertinismo, La* (Trigueros), 241.
- Faniilia a la moda, La* (Gálvez de Cabrera), 539, 541.
- Familia indigente, La* (Comella), 860.
- Familia nueva, La* (Cruz), 330.
- Famoso Tragaldabas, El*, 399, 813.
- Fandango del candil, El* (Cruz), 334, 346, 347.
- Fantasmas de un susto* (Martínez de Moya), 906.
- Farinelli. Véase Broschi, Carlo.
- Farinelli, Arturo, 711.
- Farnace*, 385.
- Farnesio, Isabel de, 376, 388, 426, 430, 447.
- Farrell, Anthony J., 405.
- Farsa italiana, La* (Cruz), 330.
- Fatme y Selima*, 813.
- Faur, Louis-François, 846.
- Fausset, Hugh l'A., 205.
- Faustina, La* (Napoli-Signorelli), 843.
- Faustino y Dorotea* (Mor de Fuentes), 972.
- Favart, Charles Simón, 347, 449.
- Fe de Abraham y sacrificio de Isaac* (Simón Puerta), 358.
- Fe se firma con sangre, San Pedro Mártir, La* (Zamora), 356.
- Fe triunfante del amor y cetro, o Xayra, La* (García de la Huerta), 456, 463, 527.
- Federico II en el campo de Torgau* (Comella), 853, 859.
- Federico II en Glatz* (Comella), 853, 854, 859.
- Federico II, rey de Prusia* (Comella), 364, 560, 563, 853-855, 859.
- Fedra, 281, 284, 430.
- Fedra* (Racine), 282, 302, 430, 448, 472, 825.
- Feijoo, P. Benito Jerónimo, XXII, XXV, LV, 5, 19, 22, 30, 51-54, 59-62, 64-68, 70-81, 83, 85-87, 91-94, 97, 125, 127, 134, 144-146, 166, 179, 195, 203, 212, 231, 244, 257, 260, 264, 272, 353, 372, 375, 381, 419, 425, 427, 429, 546, 600, 602, 605, 635, 925, 928, 940.
- Felicidad humana, La* (Forner), 251.
- Felipe II de España, 12, 619.
- Felipe IV de España, 372.
- Felipe V de España, XXI, 6, 9, 27, 28, 75, 213, 274, 295, 372-374, 376, 386, 387, 426, 596, 599, 859, 864, 949.
- Felipe Pedro Gabriel, infante, 373.
- Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura* (Blanchard), 979.
- Female Spectator*, XXVI.
- Femme à deux maris, La* (Pixérécourt), 846.
- Femmes savantes, Les* (Molière), 564.
- Fénelon, François de Salignac de, XXV, XLI, XLII, LXV, 22, 430, 701, 901, 921.
- Fenouillot de Falbaire, Charles-Georges, 801, 815, 822, 849.

- Ferandiere, Fernando, 395.
Feria de Valdemoro, La (Clavijo y Fajardo), 448.
 Fernán-Núñez, conde de, 140-143, 170, 203, 683, 684.
 Fernández, Antonio Pablo, 352.
 Fernández, María del Rosario, «La Tirana», 299, 456, 465, 466, 468, 469, 814.
 Fernández, Olga, 405.
 Fernández, Ramón, 118, 119, 214, 287.
 Fernández, Sergio, 985.
 Fernández Álvarez, Manuel, 711.
 Fernández Cabezón, Rosalía, LXV, 127, 405, 587, 888.
 Fernández Carvajal, Ramón, 127.
 Fernández Clemente, Emilio, 42.
 Fernández Daza y Guzmán, Pedro, 35.
 Fernández de Apontes, José, 319.
 Fernández de Avellaneda, Alonso, 83, 112, 422.
 Fernández de Bustamante, José, 379.
 Fernández de la Fuente, Juan, 254.
 Fernández de la Vega, Luis, 662.
 Fernández de León, Melchor, 374.
 Fernández de los Ríos, Antonio, 969.
 Fernández de Rojas, Fr. Juan, LIII, 233, 245, 246, 703, 747, 779, 889.
 Fernández Gómez, Juan, 813.
 Fernández Insuela, Antonio, 985.
 Fernández Muñoz, Ángel Luis, 405.
 Fernández Navarrete, Martín, 264, 909.
 Fernández Nieto, Manuel, LXV, 287.
 Fernández Sánchez, José, 128.
 Fernández Sardino, Pedro Pascasio, 35, 36.
Fernandino, El, 38.
 Fernando VI de España, XXI, XXV, XLI, 5, 9, 10, 15, 20, 28, 53, 75, 80, 98, 101, 238, 378, 379, 381, 385, 386, 388, 426, 430, 435, 439, 446, 447, 627, 688, 691, 692, 864.
 Fernando VII de España, XL, 36-39, 185, 670, 748, 775, 783, 872-874, 878, 879, 881-883, 885.
Fernando VII en el Palacio de Valençay. Escena patética unipersonal, 878.
Fernando VII preso (Aparicio), 879.
 Ferreira, Helder, 405.
 Ferrer Benimeli, José Antonio, 711.
 Ferrer del Río, A., 590.
 Ferreras, Juan Ignacio, 60, 101, 619, 907, 969, 977, 985.
Feudo de las cien doncellas, 855.
 Fèvre, Jaime Antonio, 98.
Fianza satisfecha, La, 296.
Fiel pastorcita y tirano del castillo, La (Del Rey), 843.
 Fielding, Henry, XLIII, 900, 901, 917, 940, 944.
Fieras afemina amor (Calderón), 375.
Fiesta de novillos, La (Valladares), 340, 345, 850.
Fiesta de toros en Madrid (N. Moratín), 182, 824.
 Figueras Martí, Miguel, LXV.
 Figueroa y Córdoba, Diego, 317.
Figurones literarios, Los (Gálvez de Cabrera), 539, 541.
 Filippo, Luigi de, 404, 405.
Filis, La (Argensola), 415.
Filoctetes (Sófocles), 509.
Filósofa por amor o cartas de dos amantes (Tójar), XLIV, 911, 919, 924, 974, 976.
Filosofía (Berní), 81.
Filosofía antigua poética (López Pinciano), 429, 451.
Filosofía de la elocuencia (Capmany), 194.
Filosofía de las costumbres (Pérez de Celis), 263.
Filósofo aldeano, El (Cruz), 338.
Filósofo casado, El (Destouches), 541.
Filósofo en el campo, El (Meléndez Valdés), LIII, 249, 753.
Filósofo enamorado, El (Forner), 615.
Filósofo moderno, El (Lassala), LII.
Filósofo sin saberlo, El (Sedaine), 801, 812, 822.
Fin de fiesta nuevo, 473.
Fin de Napoladrón, El, 881.
 Finestres, José, 6.
Fineza en los ausentes, La (Cruz), 345.
Fingida Arcadia, La (Cruz), 335.
Firmeza de la Virtud (Reinoso), 748.
Fiscal Patriótico de España, El, 38.
 Fléchier, Esprit, 940.
 Fleming, José, 621.

- Fleury, Andrés Hércules, 88.
 Flor, Fernando R. de la, LXVI, 287, 791.
Flor, La (Agatón), 508.
 Flores, Antonio, 103, 352.
 Flórez, Enrique, 87, 93, 244, 688, 690.
 Florian, Jean-Pierre Claris de, 553, 922, 976, 979.
 Floridablanca, conde de. Véase Moñino, José.
Florinda (Gálvez de Cabrera), XLVII, 152, 539, 540.
 Folkierski, Wladislaw, LXVI.
Folla real en celebridad de los años de Felipe V (Campoflorido), 379.
 Folliot, Denise, 207.
Foncarraleras, Las (Cruz), 345, 392.
 Fontenelle, Bernard, 70, 72.
 Forcadell, Carlos, 42.
 Forcione, Alban, 287, 791.
 Ford Bacigalupo, Mario, 711.
 Forestier, Louis, 202.
 Formosa, Feliu, 890.
 Forner, Juan Pablo, 6, 13, 114, 119, 121, 128, 129, 234, 251, 252, 263, 276, 277, 287, 313, 327, 463, 525, 560, 587, 595-620, 624, 626, 711, 779, 784, 942, 985.
 Fortes, José Antonio, 791.
 Forti, Firenzo, 206.
 Foster, John Wilson, 755, 791.
 Foulché-Delbosc, Raymond, 708, 712.
 Fourcroy, Antoine-François, 31.
 Fox Morcillo, Sebastián, 104.
Fr. Martín Sarmiento, testigo de su siglo (Pensado), 94.
Fragmentos sobre literatura alemana moderna (Herder), 605.
 Fragonard, Jean-Honoré, 222.
 Franch, Ricardo, LXV.
 Franklin, Benjamín, 261, 934.
 Fraser, Alexander Campbell, 204.
Fray Gerundio de Campazas (Isla), XLIII, 89, 145, 542, 630, 631, 908, 911, 914, 916, 918, 940-949.
 Freire López, Ana, LXVI, 712, 889, 985.
Frioleras, Las (Cruz), 345.
 Frolidi, Rinaldo, LXVI, 128, 203, 287, 587, 714, 791, 792, 892.
 Fubini, Enrico, 405.
 Fucilla, Joseph, 265, 287.
Fuente de la felicidad, La (Cruz), 340.
 Fuentehíjar, marqués de, 255.
 Fuentes, Juan Francisco, 130, 287, 714, 987.
 Fuentes, Simón de, 300.
Fuero Juzgo, 121.
Fuerza del natural, La (Moreto), 419.
 Furio Bibáculo, Marco, 422.
 Furió Ceriol, Fadrique, 105.
 Fuster, Justo Pastor, 963, 985.
G. Maiansii, generosi valentini, vita (Mayans, Strodtmann), 88.
Gabinete de lectura española, 31, 361.
Gaceta de Ayamonte, 38.
Gaceta de Bayona, 775, 776, 784.
Gaceta de la Junta Congreso del Reino de Valencia, 38.
Gaceta de la Junta Superior de La Mancha, 38.
Gaceta de la Regencia, 38.
Gaceta de los niños, 32.
Gaceta de Madrid, 17, 21, 25-29, 33, 38, 385, 563, 603, 633, 673, 763, 776, 778, 784.
Gaceta de Sevilla, 38, 776.
Gaceta del Gobierno, 38.
Gaceta Ministerial de Sevilla, 38.
Gaceta Oficial del Gobierno de Vizcaya, 38.
Gacetilla curiosa o semanero granadino noticioso y útil, 29.
 Gaiffe, Félix, LXVI, 899.
Galatea (Florian, C. Pellicer), 922, 964.
Gaceta, La (Cervantes), 906, 907.
Galatea o la ilusión del canto (Meléndez), 225, 227.
Galeote honrado, El, 812, 822.
 Galeoti, Victorio, 307.
 Galilei, Galileo, 52, 54, 55, 165, 257.
 Gálvez, Diego Alejandro de, 689.
 Gálvez de Cabrera, María Rosa, xxv, XLVII, 234, 258, 288, 324, 475, 539-541.
 Gallardo, Bartolomé José, 36.
 Gallego, Antonio, LXIII, LXVI, 405.
 Gallego, Juan Nicasio, 35, 376, 779, 781.
 Gállego, Julián, 405.

- Gallego Morell, Antonio, 203.
 Gallisá, Luciano, 120.
 Gamalio Fierros, Dionisio, 201.
Gamester, The (Moore), 800, 822.
 Gandía, Enrique, 203.
 Gaos, Vicente, 985.
 Garagorri, Paulino, 42.
 García, Antonio, 296.
 García, José, 449.
 García, Manuel, 395, 399.
 García-Baquero González, Antonio, 43.
 García Boiza, Antonio, 985.
 García Castañeda, Salvador, 405.
 García de Arrieta, Agustín, XLII, 201, 318, 913, 914, 916, 917, 946.
 García de Enterría, M.^a Cruz, 43, 405.
 García de la Cuesta, Gregorio, 474.
 García de la Huerta, Vicente, XLVIII, LII, LV, LXVI, 111, 114, 117, 122, 152, 296, 319, 456, 464, 467, 475, 481, 517, 527-531, 534, 587, 599, 603, 612, 825.
 García de Villanueva, Manuel, 128, 889.
 García Garrosa, María Jesús, LXVI, 889.
 García Gómez, M.^a Dolores, LXVI.
 García Gutiérrez, Antonio, 186, 827, 831.
 García Lara, Fernando, LXVI, LXXII, 985, 988.
 García Lorca, Federico, 741.
 García Malo, Ignacio, XLIV, XLVIII, LXVI, 531, 918, 919, 948.
 García Martínez, Adolfo, 664.
 García Matamoros, Alfonso, 104-106.
 García Mercadal, José, 203, 712.
 García Morales, Justo, LXVI.
 García Mouton, Pilar, 400.
 García Pacheco, Fabián, 392.
 García-Pandavenes, Elsa, LXII, 41, 206, 591, 710.
 García Pérez, Guillermo, XXIV, LXVI, 43.
 García Rengifo, Diego, 279, 416.
 García Sáez, Santiago, 985.
 García Salinero, Fernando, 712.
 García Servet, Jerónimo, 481.
 García Suelto, Tomás, 454.
 García Villanueva Hugalde y Parra, Manuel, 566, 814.
 García y Tassara, Gabriel, 182, 203, 727.
 García Yebra, Valentín, 201, 478, 585.
 Garcilaso de la Vega, 14, 83, 139, 144, 149-151, 180, 181, 185, 203, 216, 218-220, 278, 284, 598, 724, 744, 745, 779, 786.
 Garelli, Patrizia, LXVI, LXVIII, 587, 588, 711, 891.
 Garibay, Esteban, 101.
 Garnica, Antonio, 784, 792.
 Garnier González, Francisco, 877.
 Garrido Gallardo, Miguel Ángel, 406.
 Garrido Palazón, Manuel, 128.
 Garriga, José, 30.
 Gassendi, Pedro, 55, 70, 72, 81, 169.
 Gatell, Pedro, 908.
Gato, el lagarto y el grillo, El (Álvarez de Toledo), 215.
 Gatti, José Francisco, 347, 404, 406, 575, 587.
Gaviota, La (Fernán Caballero), 903.
 Gay, Peter, 288.
Gazette de Gironne, 38, 884.
Gazette de París, 27.
 Gelida, Juan, 105.
 Gella Iturriaga, José, 708.
Genealogía, origen y noticias..., 128.
 Genlis, Madame de, XXV, XXVII, LXVI, 920, 921, 948.
Geórgicas (Virgilio), 232, 238, 259, 272.
Geschichte der Romantik (Schmidt), 191.
Geschichte des edlen Herrn G. von Mayans und Siscar (Strodtmann), 88.
 Gessner, Salomon, 150, 184, 203, 725, 743, 747, 754, 765, 777, 782, 785.
 Ghazzali, Sidi Hamel Al, 633.
 Giacquinto, Conrado, 386.
 Gibbon, Edward, 110, 934.
 Gies, David T., LXVI, LXVII, 288, 406, 481, 588, 792.
 Gil, Ildefonso Manuel, 288.
 Gil, Luis, 105, 128.
Gil Blas de Santillana (Lesage), 901, 947, 949.
 Gil de Lara, Juan de Dios, 553, 574.
 Gil Fernández, Luis, LXVII.
 Gil González, José Matías, LXVII, 792.
 Gil Novales, Alberto, 129.
 Gil Polo, Gaspar, 102.

- Gil y Carrasco, Enrique, 185, 734, 769.
 Gilbert, William, 55.
 Gildon, Charles, 167, 203.
 Gili Gaya, Samuel, 128.
 Gilleman, Fernando, 920.
 Gillet, Joseph E., 481.
 Giménez López, Enrique, 950, 985.
 Ginés de Sepúlveda, Juan, 104, 105, 619.
 Gippini, Juan Antonio, 14.
Gitana o memorias egipcias, La (Olive), 969.
Glaura y Coriolano (Lidón), 397.
 Glendinning, Nigel, LXVII, 43, 201, 203, 285, 288, 588, 708, 712, 716, 792.
 Glick, Thomas, 985.
Glorias de España (Feijoo), 76, 86.
Glorias de Jesús cautivo y prodigios del rescate (Téllez de Acevedo), 382.
Glorificación de la monarquía española (Tiépolo), xxix.
 Glück, Christopher, 396, 397.
 Godínez, Felipe, 319.
 Godoy, Manuel, xxxiii, XLIX, 3, 101, 263, 302, 307, 398, 476, 539, 565, 570, 575, 612, 613, 615, 616, 670, 691, 698, 748, 752, 876, 879, 881.
 Godoy Alcántara, José, LXVII.
 Godzich, Wlad, 128, 131, 481, 483.
 Goethe, Johann W., 177, 188, 189, 728, 729, 800, 901.
 Goldman, Peter B., 406, 481.
 Goldoni, Carlo, 352, 390, 466, 802, 842, 845, 850.
 Goldsmith, Olivier, 62, 634, 792.
 Goldthwait, John T., 204.
 Gómez, Julio, 401, 886.
 Gómez Aparicio, Pedro, 43.
 Gómez de Arteche, José, 34.
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 182, 185, 203, 727, 740.
 Gómez de la Serna, Gaspar, 481, 712, 792.
 Gómez de la Serna, Ramón, LV.
 Gómez de Liaño, Ignacio, 986.
 Gómez de Villafranca, Román, 43.
 Gómez del Prado, Carlos, 792.
 Gómez Hermosilla, José Mamerto, xxii, xxx, XLIII, LXVII, 128, 203, 255, 477, 481, 775, 778, 916.
 Gómez Imaz, Mañuel, 34, 43.
 Gómez Martínez, José Luis, 128.
 Gómez Ortega, Casimiro, 14, 338.
 Góngora y Argote, Luis de, LII, 144, 211, 213, 214, 216-219, 221, 242, 283, 426, 530, 757, 768.
 Gonzaga, Valenti, 93, 94.
 González, Fr. Diego Tadeo, LIII, 226, 233, 234, 246-248, 747, 779, 785.
 González de Salas, José Antonio, 106, 156, 368, 494, 499, 507, 588.
 González del Castillo, Juan Ignacio, 152, 153, 190, 203, 544, 812.
 González del Valle, Luis T., 795.
 González Deleito, Nicolás, 792.
 González Martínez, Nicolás, 323, 349, 352, 389.
 González Palencia, Ángel, 43, 128, 588, 986.
 González Velázquez, Alejandro, 367.
 González Velázquez, Luis, 367.
Gonzalo de Córdoba (Florian, López de Peñalver), 922, 964.
 Gorostiza, Manuel, 153.
 Gotor, José Luis, 406.
Gouvernante, La (La Chaussée), 807.
 Goya, Francisco de, xxii, 228, 304, 465, 761, 862.
 Goyeneche, Juan de, 26, 28, 75, 92.
 Goytisoló, Juan, 792.
 Gracián, Baltasar, 141.
Graciosos descontentos, Los, 309.
 Graef, Enrique, 28, 94.
 Graffigny, Madame de, 807, 822, 922, 968.
Gramática (Nebrija), 121.
Gramática (R.A.E.), 121.
Gramática en tres lenguas, castellana, latina y griega (Correas), 121.
Gramáticos. Historia chinesca, Los (Forner), 602.
Gran cerco de Viena, El, 457, 559, 561, 562, 838, 858.
Gran Ciro, El, 913.
Gran custodio de la Hungría, San Juan Capistrano, El (Zamora), 356.

- Gran Gotardo español*, El, 929.
Gran Piscator de Salamanca (Torres Villarroel), 924, 927, 929.
Gran victoria de España en los campos de Vitoria (Valladares), 848.
 Granada, Fr. Luis de, 83, 89, 961.
Granada rendida, 604.
 Granderoute, Robert, 986.
Grandison (Richardson), XLIII, 968.
 Granjel, Luis S., 991.
 Gravina, Gianvicenzo, 58, 150.
 Gray, Thomas, 198.
 Grégoire, obispo de Blois, 18, 43.
 Gresset, Louis, 807, 822.
 Grétry, André Ernest, 397.
 Greuze, Jean-Baptiste, 834.
 Grimaldi, Jerónimo, 452, 453, 595.
 Grimaldi, Juan de, XLVI, 354, 382.
 Grocio, Hugo, 82, 89, 619.
Guárdate del agua mansa (Calderón), 152, 323, 570.
 Guastavino Gallent, Guillermo, LXVII.
 Guenoun, Pierre, 886.
 Guerrero, Álvaro María, 558, 559.
 Guerrero, Ana Clara, 712.
 Guerrero, Manuel, 260, 352, 383.
 Guerrero Casado, Antonio, 128.
 Guevara, Antonio de, 62.
 Guglielmi, Pietro, 390.
Guía de hijos de vecinos y forasteros (Caldalzo), 637.
 Guinard, Paul, LXVII, 43, 406, 712, 888, 986.
Gulliver (Swift), XLIII, 899, 922.
 Gumbrecht, Hans U., 128.
 Gusdorf, Georges, LXVII.
Gusto del día, El (Miñano), 556, 810.
 Guthrie, William, 165, 166, 203.
 Gutiérrez, Jesús, 128, 712.
 Gutiérrez, Luis, XLIV, LXVII, 976, 978, 984.
 Gutiérrez de los Ríos, Carlos, 712.
 Gutiérrez de los Ríos, Francisco. Véase Fernán-Núñez, conde de.
 Gutiérrez de Vegas, Fernando, XLII, 909, 910, 943.
Guzmán de Alfarache (Aleman), 83, 903, 908, 909.
Guzmán el Bueno (N. Moratín), XLVII, 152, 442, 445, 472, 496, 497, 514, 519, 520.
Guzmán el Bueno (Samaniego), 813.
Guzmán el Bueno (Iriarte), 398, 542, 813.
Guzmanes o el cerco de Tarifa, Los (Trigueros), 519.
Habla con don Francisco de Quevedo en las sátiras a los cornudos (Torres Villarroel), 217.
Hacer que hacemos (Iriarte), 542, 543.
 Haedo, Diego de, 95.
 Hafter, Monroe, LXVII, 712, 792, 986.
 Hagerty, Miguel, LXVII.
Hallazgo de Alejandrina, El (Martínez Colomer), 961, 962.
 Haller, Albrecht von, 150.
Hambriento de Nochebuena, El (Vázquez), 332.
 Hamilton, Arthur, 406, 889.
Hamlet (Shakespeare), 581, 582, 955.
 Hamm, Peter, 128.
Hannibal (González del Castillo), 813.
 Harrison, Nicole, 285, 708, 716.
 Hartzenbusch, Eugenio, 43, 481.
 Hartzenbusch, Juan Eugenio, 302, 354, 372, 431, 459, 478, 483, 589, 695, 872, 890.
Hay venganza que es clemencia (N. Martínez), 363.
 Hatzfeld, Helmut, LXVII.
 Hazard, Paul, LXVII, LXVIII.
Hebdomadario útil sevillano, 29.
Hécuba Triste (Pérez de Oliva), 427.
Hechizado por fuerza, El (Zamora), LII, 323, 325, 420.
Hechos heroicos y nobles del valor godo español (Moncín), 842.
 Heine, Heinrich, 144, 188, 191.
 Heinecke, Johan G. (Heinecio), 89, 90.
Helena (Eurípides), 509.
 Helman, Edith, 288, 712, 792.
 Helvétius, Claude-Adrien, 607, 610, 613.
Hércules furente y matarse por no morir (Zamora y Lana), 379.
Hércules y Deyanira, 399.
 Herder, Johann Gottfried, 605.
Heredero loco, El (Cruz), 345.

- Heredia, Nicolás, 203.
 Herigenio, Pedro, 55.
Hermanas generosas, Las (Cienfuegos), 535.
Hernán Cortés en Cholula (F. Rey), 843.
Hernán Cortés en Tabasco (F. Rey), 843.
 Hernández, Mario, LXVIII, 129, 406, 481.
 Hernández, Pedro, 406.
 Hernández Salgado, Félix, 481.
Héroe español. Historia del emperador Teodosio, El (Fléchier, Isla), 940.
Héroe zaragozano, honor de España, terror de Francia, y asombro de la Europa, Palafox, 878.
Heroína francesa, La (Rodríguez de Arellano), 979.
 Herr, Richard, 288.
 Herrando, José, 382, 387.
 Herrera, Fernando de, 139, 212, 218, 233, 778, 782.
 Herrera de Jaspedós, Hugo, 422.
 Herrera Navarro, Jerónimo, LXVIII, 890, 986.
 Herrero, Javier, LXVIII, 204, 288, 792.
 Hervás, José Gerardo de, 422.
 Hervás y Panduro, Lorenzo, 122, 129, 702, 712.
 Hesse, José, 406.
 Heurles de Laboras, Marie-Jeanne de, 429.
 Hevia Ballina, Agustín, LXVIII.
 Hickey, Margarita, 455, 456, 539.
 Hidalgo, Juan, 84.
 Hidalgo, Manuel, 352.
 Hidalgo, María, 329.
Hidalguía de una inglesa, La (Zavala y Zamora), 863, 871.
 Higashitani, Hidehito, 588.
Hijito de vecino, El (Cruz), 152, 343, 347, 544.
Hijo natural, El (Diderot), 801, 802, 811, 817, 822.
Hijo reconocido, El (Comella), 811.
Hijos de Madrid (Álvarez de Baena), 424.
 Hilton, Ronald, 712.
 Hill, John M., 482.
Himeneo (Rodríguez de Arellano), 847.
Hipermenestra (Lemierre), 302, 449, 456, 465, 468.
 Hipócrates, 931.
Hipólito (Eurípides), 508.
 Hipple, Walter, LXVIII.
Hirza (Billardon de Sauvigny), 457.
Hispanorum orationes in Concilio Tridentino habitae (Cerdá y Rico), 104.
Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes (Raynal), 952.
Historia crítica de España (Masdeu), 110, 120.
Historia crítica de los teatros (Conti), 14.
Historia de Delio (D. González), 779.
Historia de la Academia de Letras Humanas de Sevilla (Reinoso), 783.
Historia de la dominación de los árabes en España (Conde), 120.
Historia de la provincia franciscana de Valencia (Martínez Colomer), 961.
Historia de la Teología (Feijoo), 66.
Historia de las cuevas de Salamanca (Bottelho de Moraes), 946.
Historia de Lisenio y Fenisa (Párraga), 905.
Historia de Medoro y Zelima (Lobo), 216.
Historia del más famoso escudero Sancho Panza (Gatell), 908.
Historia del Nuevo Mundo (Muñoz), 14, 100.
Historia general de España (Mariana), 467.
Historial general de los viajes, 694, 698.
History of Caroba, queen of Aegypt (Reeves), 944.
 Hita, Arcipreste de, 84, 95, 107, 118.
 Hobbes, Tomás, 16, 53, 59.
Holandesa, La (Zavala y Zamora), 867, 869, 871.
 Holbach, xxviii.
Hombre de bien, El (Enciso), 811.
Hombre práctico, El (Fernán-Núñez), 140, 141, 170.
 Home, Henry, 180, 204.
 Homero, 142, 143, 159, 160, 163, 164, 265, 284, 618, 663.
 Hoog, Armand, 204.
Horace (Corneille), 454.

- Horacio, xxxv, LXII, 142, 143, 145, 147, 150, 156, 157, 159, 164, 179, 232, 237, 241, 242, 253, 273, 276, 279, 282, 418, 443, 454, 514, 543, 598, 618, 779.
- Horacio en España* (Menéndez Pelayo), 778.
- Hore, María Gertrudis de, xxv, 147, 189.
- Hormesinda* (N. Moratín), 152, 338, 442-445, 472, 496, 497, 500, 514, 517, 518, 876.
- Hormigón, Juan, LXVIII, LXXII.
- Hospital de ambos sexos. Sala de hombres, y sala de mujeres* (Torres Villarroel), 933.
- Hospital de incurables y Viaje de este mundo y el otro* (Polo de Medina), 933.
- Hospital de la moda, El* (Cruz), 331, 333, 440, 441, 443.
- Hoyitos, Los* (Meléndez), 227.
- Hoyo Solórzano y Sotomayor, Cristóbal del, XLVII, LXVIII, 690, 712.
- Hoz y Mota, Juan de la, 317, 323, 423, 519.
- Hualde, Guillermo, 36.
- Huérfano de China, El* (Voltaire), 541.
- Huérfano en el Rin*, 197, 830.
- Huérfano inglés, El* (Iriarte), 568, 811.
- Huerta Calvo, Javier, 400.
- Huerta Viñas, Fernando, LXVIII.
- Huerta y Vega, Francisco Javier de la, 29, 86, 87, 93, 101, 420, 481.
- Huertas, Eduardo, 406.
- Huerteida, La* (L. Moratín), 464.
- Huet, Pierre-D., XLI, XLVIII, 948.
- Hughes, John B., 712, 713.
- Hugo, Víctor, 188.
- Huida de Egipto, La* (Morales), 300.
- Humboldt, Alejandro de, 264.
- Hume, David, xxxvi, xxxvii, LXVIII, 62, 108.
- Huygens, Christian, 55.
- Hyatt, Mayor, 406.
- Ibáñez, María Ignacia, 177-179, 518, 623, 726, 727.
- Ibáñez de Jesús y María, Joaquín, 279, 288.
- Ibarra, Joaquín, xxvi, 20, 21, 102.
- Ibarreta, P., 97.
- Ícaro y Dédalo* (Fernández de León), 374.
- Icaza, Francisco de, 480.
- Idea de los barcos de vapor* (Mármol), 782.
- Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid* (Díez González), 473.
- Idea y Constitución de la Academia Valenciana* (Mayans), 87.
- Idées sur le roman* (Sade), XLI, 976.
- Idilios* (Gessner), 184, 780.
- Idomeneo* (Cienfuegos), XLVII, 152, 399, 535.
- Ifigenia entre los tauros* (Eurípides), 472, 509.
- Iglesias, M.^a del Carmen, 43.
- Iglesias de la Casa, José, 13, 228, 253, 263, 288, 598, 599, 624, 639, 640, 747, 775, 779, 792.
- Iglesias Martínez, Nieves, 43, 406.
- Ignocasto, Pablo, 596, 597.
- Il Telemaco nell isola di Calipso* (Sor), 396.
- Ilíada* (Homero), 83, 914.
- Ilie, Paul, 986.
- Ilusiones de la tristeza* (Iglesias de la Casa), 780.
- Ilustración apologética* (Feijoo), 80.
- Imitations of Horace* (Pope), 232.
- Impío por vanidad, El* (Martínez Colomer), 962.
- Imposible mayor, el amor lo vence Amor, El* (Cañizares), 375.
- Incerti auctoris De Ratione Dicendi...*, 204.
- Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y lo Bello* (Burke), xxxviii.
- Indiano perseguido, don Bruno de Calahorra, El* (Zamora), 325.
- Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores antiguos y modernos...* (Medel del Castillo), 428.
- Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar...*, 43, 227, 447, 481.
- Indigente, El* (Mercier), 801, 808.
- Industriosa madrileña, La* (Durán), 815, 816.
- Infeliz Marcela, La* (Virués), 428.
- Informe en el expediente de Ley Agraria* (Jovellanos), xxiii, 665, 682.

- Informe sobre instrucción pública* (Quintana), 775.
- Ingenhousz, Jan, 261.
- Inmensidad de la naturaleza y bondad inefable de su autor* (Meléndez Valdés), 250.
- Inocencia perdida, La* (Reinoso), 267, 783.
- Inocente sangre, La* (Lope), 428.
- Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco* (Góngora), 768.
- Instituciones de Gramática* (Jiménez Patón), 121.
- Instituciones poéticas* (Díez González), 462, 477, 805, 809.
- Instrucción reservada* (Moñino), 571.
- Intriga y el amor, La* (Schiller), 800.
- Intrigas venecianas* (Blanco White), 784.
- Introducción a la historia natural de España* (Bowles), 692.
- Introducción a la tragedia ridícula de Manolo* (Cruz), 337.
- Introducción al juicio del año* (Torres Villarroel), 930.
- Introductio ad sapientiam* (Vives), 89.
- Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (Arteaga), 165.
- Invierno es el tiempo de meditación, El* (Meléndez Valdés), 198.
- Invocación del Himeneo* (Torrepalma), 218.
- Ion* (Eurípides), 509.
- Iphigénie en Aulide* (Racine), 455.
- Iriarte, Bernardo de, 317, 318, 456.
- Iriarte, Juan de, 93, 94, 96, 114, 120, 122, 431, 442, 481.
- Iriarte, Tomás de, XLVII, XLVIII, LII, LXVIII, LXXVIII, 14, 15, 29, 30, 150-153, 155, 161, 166, 179, 190, 204, 207, 228, 232-236, 241-244, 260, 274-277, 288, 295, 299, 302, 310, 338, 369, 398, 445, 455, 456, 464, 471, 481, 500, 513, 522, 527, 541-544, 546-550, 552, 553, 559, 563, 568, 572, 588, 599, 601-603, 626, 639, 640, 688, 689, 694, 695, 701, 719, 821, 828, 836, 847, 901, 911.
- Isabel I de Inglaterra, 213.
- Isabel II de España, 477.
- Isabela, La* (Argensola), 415.
- Isaías, 179.
- Iser, Wolfgang, 945, 986.
- Isla, P. José Francisco de, XLII, XLIII, LIII, LVI, 89, 144, 145, 177, 207, 378, 422, 429, 546, 547, 630, 631, 901, 910, 916, 940-949, 961, 975, 986.
- Isouard, 397.
- Italiano, El* (Radcliffe), 900.
- Itinerario geográfico, histórico, crítico y litúrgico* (Gálvez), 688.
- Itinerario o método apodémico de viajar* (Legipont), 684, 685.
- Itinerarium extaticum* (Kircher), 931.
- Iturriaga, Juan, LXVIII.
- Jackson Bate, Walter, LXVIII.
- Jacob García, Benjamín de, 456.
- Jacoba, La* (Comella), 853, 854, 856, 861.
- Jacobson, Margaret, 204.
- Jacques le fataliste* (Diderot), 922.
- Jahel* (López de Sedano), XXX, XXXII, XLVII, 521.
- Jané, Jordi, 800, 890.
- Jareño, Ernesto, 291.
- Jáuregui, Juan de, 121, 139, 204.
- Jauss, Hans Robert, 406.
- Jenneval o el Barnevelt francés* (Mercier), 800, 822.
- Jenwal y Faustina* (Zavala y Zamora), 863-872.
- Jérica, Pablo de, 37, 258.
- Jerusalén conquistada por Godofredo de Bullón* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Jiménez, Juan Ramón, 155, 730.
- Jiménez Patón, Bartolomé, 121.
- Jiménez Salas, María, 713.
- Johnson, Jerry, 62, 522, 535, 588, 944.
- Johnson, Samuel, 204.
- Jolli, Antonio, 386.
- Jonard, Norbert, 792.
- Jonathan Wild* (Fielding), 900.
- Jones, A. R., 207.
- Jones, William Powell, 288.
- Jorge Sargo* (Viera y Clavijo), XLIV.
- Jornada de Carlos V a Túnez*, 121.
- José I Bonaparte, 18, 748, 751, 874.
- Joseph Andrews* (Fielding), XLIII, 900.

- Jüttener, Siegfried, 890.
Journal des dames, xxvi.
Journal des Savants, 29, 30, 55, 83.
Journal Encyclopédique, 611.
Jouy, Victor-Joseph, 62.
Jovellanos, Gaspar M. de, xxii, xxvii, xxviii, xxxii, xxxiii, xl, lii-liv, lxviii, 6, 7, 9, 11, 15, 16, 24, 33, 114, 117, 129, 145, 162, 164, 165, 173, 182, 183, 185, 187, 191, 196, 197, 204, 212, 232-235, 246-248, 256, 272, 288, 308, 324, 359, 368, 373, 398, 455, 459, 460, 464, 471, 472, 476, 481, 498, 527, 532-535, 539, 557, 567, 573, 574, 588, 590, 599, 612, 641-682, 688-691, 693, 694, 696, 709, 713, 723, 725, 727, 743, 746-748, 755, 759, 763, 767, 768, 771-773, 807, 811, 823, 824, 835, 840, 890, 911, 923, 966.
Joven Pedro de Guzmán, El (Concha), 399, 845.
Jover, Blas, 89, 98.
Jover, Ramón, 96.
Jover Zamora, J. M.^a, 710.
Juan, Agustín, 877, 878.
Juan, Jorge, 6, 10, 55, 71, 72, 238, 264, 713.
Juan de Buen alma (Trigueros), 532.
Juan José (Dicenta), 860.
Juan Labrador (Matos Fragoso), 568.
Juana la rabricortona, 350, 351.
Juez de letras (Cruz), 571.
Jugaccís Pilotos, Fernando de, 456, 622.
Jugador, El (Regnard), 448, 800.
Jugement de Pâris (Watteau), 225.
Juicio crítico de los principales poetas... (Gómez Hermosilla), 778.
Juicio de París renovado entre el poder, el Ingenio y el Amor (Luzán), 238.
Juicio Final de la Astrología (Martínez), 928, 933.
Julie (Rousseau). Véase *Nouvelle Héloïse, La*.
Junta que en casa de don Santos Celis tuvieron ciertos eruditos, 629.
Júpiter y Dánae (Añorbe), 422.
Jurado, José, 711, 986.
Juretschke, Hans, 129, 204, 792.
Justa poética al bienaventurado San Isidro (Lope), 139.
Justina, La (Zavala y Zamora), 568, 811, 819, 865-867, 871, 872.
Justo desconfiado, El. Véase *Saldaña, conde de*.
Juvara, Felipe, 368, 390.
Juvenal, 228, 237, 241, 273, 922.
Juventud triunfante, La (Isla y Losada), 378, 940.
Kagan, Richard, 5, 43.
Kahiluoto Rudat, Eva M., 129.
Kant, Immanuel, xxxix, lxviii, lxix, 193, 194, 204.
Kany, Charles, lxix, 404, 406, 482.
Kaye, F. B., 289.
Keene, Benjamín, 83.
Kellog, Robert, 991.
Kempf, Roger, lxviii.
Kempis, Tomás de, 953.
Kepler, Johann, 55, 165.
Kircher, Atanasius, 54, 931, 986.
Kleinhaus, Sabine, 986.
Kleist, Heinrich von, 271.
Klopstock, Carlos, 83.
Knörr, Enrique, 894.
Kok, Arend, lxviii.
Kommerell, Max, lxix.
Kossoff, A. David, 285.
Kotzebue, August von, 475, 556, 801, 822, 840, 861.
Krömer, Wolfgang, 793.
La Bruyère, Jean de, 248.
La Fontaine, Jean de, 19, 150.
La Harpe, Jean François de, 801.
La Parra, Emilio, lvii, 590.
Labrador Herraiz, Carmen, 43, 44.
Labradoras de Murcia, Las (Cruz), 392.
La Chaussée, Pierre-Claude Nivelle de, xxxiv, 205, 427, 482, 801, 805, 806.
Ladvenant, María, xl, 299, 449, 456, 459.
Lafarga, Francisco, lviii, lxiii, lxix, 404, 406, 482, 716, 887-890, 893, 986, 992.
Lafayette, Mme. de, xlii.
Laffranque, Marie, lxix, 713.
Lafuente, Antonio, 132, 717.
Lagrave, Henri, 407.

- Lahontan, Louis-Armand de, XXVIII, LXIX.
L'Almeria (Coltellini), 390.
- Lama, Miguel Ángel, LXIX, 588, 793.
- Lamarca Langa, Genaro, LXIX, 44.
- Lamartelière, Jean-Henri de, 822.
- Lampillas, abate Javier, 67, 110, 129, 606.
L'an 2240 (Mercier), 23.
- Lana y Otazun, Diego de, 379, 382.
- Landeras, José, 330.
- Landuchio, Nicolás, 84.
- Langle, marqués de, 686, 698.
- Lanot, Jean Raymond, 324, 327, 407.
- Lanson, Gustave, LXIX, 204, 890.
- Lanz de Casafonda, Manuel, XXIV, LXIX, 119, 129.
- Lapesa, Rafael, 129.
- Laplace, Pierre-Simon de, 264.
- Lardizábal, Manuel de, 122, 966.
- Larra, Mariano José de, 188, 542, 548, 549, 831, 832.
- Larramendi, Manuel, 84, 85.
- Larraz, Emmanuel, LXIX, 890.
- Larrea de Böhl de Faber, Francisca, 697.
L'art du théâtre (Riccoboni), 429, 451.
L'art poétique à l'usage des dames, 147.
L'Artaserse (Metastasio), 831.
L'Astrologa (Chiari), 390.
L'Avare (Molière), 579.
- Larumbe, Ramón de, 450.
- Laserna, Blas de, 393, 395, 398, 399, 814, 856.
- Laspalas Pérez, Francisco, LXIX.
- Lassala, Manuel, LII, LXIX, 244.
- Lasso de la Vega, Ángel, 782, 793.
- Latassa, Félix, 123.
- Laughrin, Mary Fidelia, 713.
- Laurencín, marqués de. Véase Uhagón, Francisco.
- Lavallo Cobo, Teresa, 407.
- Laverde, Gumersindo, 951, 960, 986.
- Laviano, Manuel Fermín de, 352, 364, 461, 552, 841, 843-845.
- Lazarillo de Tormes*, 83, 907, 908, 914.
- Lázaro Carrcter, Fernando, LXX, 129, 288, 588, 711.
- Le Bossu, René, 150, 454.
- Leandra, La* (Valladares), XLIII, 858, 915, 970-972.
- Lección poética* (L. Moratín), 277, 560.
- Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (Marchena), XLIII, 915, 942.
- Lecciones de literatura española* (Lista), 775.
- Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* (Blair), 626, 725, 912.
- L'ecole des mères* (Marivaux), 15, 575, 807.
- L'Eccossaise* (Voltaire), 455, 568.
- Lecouvreur, Adriana, 451.
- Lecturas útiles y entretenidas* (Céspedes y Monroy), 969.
- Lee, Rensselaer W., 288.
- Legipont, Olivier, 713.
- Legouvé, Ernest-Wilfrid, 451.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 51, 53, 79, 611.
- Lejeune, Philippe, 986.
- Lemierre, Antoine-Marin, 449, 456, 807.
- Lemonnier, Pedro Renato, 449.
- Lemos, condesa de, 13, 425.
- Lennox Ramsay, Charlotte, 921.
- Lenz, Jacob Michael R., 901.
- León, Fr. Luis de, 83, 84, 89, 140, 144, 149, 212, 236, 598, 724, 779, 961.
- León, Francisco de, 379.
- León Tello, Francisco, 407.
- León y Mansilla, José de, 213, 214.
- Leopoldo el Grande* (Zavala y Zamora), 364.
- Lesage, Alain-René, 901, 903, 947.
- L'Espagne poétique* (Mauray), 783.
- L'espoir en Dieu* (Musset), 177.
- L'esprit des lois* (Montesquieu), 6.
- Lessing, Gotthold Ephraim, 507, 800, 802, 803, 819, 890.
- Letourneur, Pierre, 189.
- Letrilla a un pajarillo* (Comella), 854.
- Lettere de' signori abate Tiraboschi*, 129.
- Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* (Caimo), 686.
- Lewis, Matthew-Gregory, 475, 537, 900.
- Leyendas* (Bécquer), 726.
- Leyes y reglas teatrales, que han de observarse en las decoraciones, mutaciones y tramoyas de los dramas*, 370.

- Liaisons dangereuses, Les* (Laclos), 922.
Liberales o los filósofos del día, sin máscara y sin rebozo, Los, 876, 882.
Libertad, La (Beña), 877.
Librería, La (Iriarte), 542-544, 572.
Libro de Buen Amor, 960.
Libro de la vida (Santa Teresa), 935.
Libro de los testamentos, 662.
Licenciado Farfulla, El (Cruz), 392.
 Lidón, José, 391, 397.
 Lillo, George, 799, 800, 865.
Lindo don Diego, El (Moreto), 323.
L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française (Lanson), 163.
Linterna mágica, La (Cadalso), 624, 637.
Linterna Mágica o Semanario fisonómico para conocer bien al Emperador de los franceses y su honrada familia, 34.
L'invention (Chénier), 165.
 Liñán y Verdugo, Antonio, 932.
Lira de Orfeo, La (Montiano y Luyando), 510.
 Lira Urquieta, Pedro, 987.
Lisi desdeñosa (García de la Huerta), 527.
 Lista, Alberto, LV, 35, 38, 154, 163, 168, 185, 204, 268, 324-326, 407, 578, 775-778, 782, 784, 793, 810.
 Listonai, M. de, 710.
Literatos en cuaresma, Los (Iriarte), XLVII, 302, 310, 369, 563, 568.
Literatura española del siglo XIX (Alcalá Galiano), 974.
 Literes, Antonio de, 374, 376, 378.
Lo que por el rey no se alcanza por la magia se consigue, 35.
¡Lo que puede un empleo! (Martínez de la Rosa), 876, 877.
Lo que quería ver el marqués de Villena (Rojas Zorrilla), 348.
Lo que va de cetro a cetro, y crueldad de Inglaterra (Cañizares), 832.
 Lobera y Mendieta, José de, 358.
 Lobo, Eugenio Gerardo, 212, 213, 215, 216, 237, 278.
 Locke, John, 51-53, 62, 71, 81, 93, 163-165, 169-171, 173-177, 187, 197, 204, 222, 241, 248, 542, 619, 724, 747, 758, 831, 950, 952.
Locos con juicio, Los (Cruz), 345.
Locuras hay que dan juicio y sueños que son verdad (Zamora), 377.
Locuras más graciosas por el engaño creído, Las (Vázquez), 334.
Lógica (Piquer), 78, 81.
Lograr el mayor imperio por un feliz desengaño (Moncín), 469, 842.
 Lohmann Villena, Guillermo, 482.
L'Olimpiade (Metastasio), 383.
London merchant, The (Lillo), 799, 800, 822, 865.
 Longino, XXXVIII.
 Longueil, marqués de, 801.
 Lope, Hans-Joachim, LXIX, 713.
 Lope de Vega, xxxv, 12, 83, 85, 105, 106, 112, 113, 115, 116, 139, 144, 146, 162, 211, 217, 273, 275, 277, 282, 303, 313-317, 319, 323, 326, 348, 352, 356, 357, 361, 398, 416-425, 428, 432, 434, 457, 459, 460, 463, 472, 475, 485, 512, 517, 537, 601, 612, 665, 688, 847, 879, 906, 913.
 Lopez, François, LXX, 44, 128, 129, 289, 587, 713, 714, 987.
 López, Eusebio, 296.
 López, Jacinto María, 36.
 López, Vicente, 843.
 López Calo, José, 407.
 López Cancelada, Juan, 35.
 López de Ayala, Adelardo, 153, 549.
 López de Ayala, Ignacio, XLVIII, 14, 15, 460-462, 482, 517, 522, 524-527, 534, 561, 588, 589, 599, 603, 624, 825, 858.
 López de Ayala, Pero, 84, 95, 102, 107, 119, 589.
 López de la Huerta, José, 626.
 López de Lerena, Pedro, 245, 252, 265, 277.
 López de Meneses, Amada, 987.
 López de Peñalver, Juan, 29, 890, 922, 964, 968.
 López de Sedano, José, LXX, 352, 402, 521, 586, 807.
 López de Sedano, Juan José, xxx, xxxii, XLVIII, LII, LXX, 107, 118, 129, 204, 214, 219, 289, 415, 521, 589, 598.
 López de Úbeda, Francisco, 906.
 López de Ulloa, María Manuela, 36.

- López de Vega, Antonio, 112.
 López de Zárate, Francisco, 144.
 López del Plano, Juan Francisco, 114.
 López Estrada, Francisco, 714.
 López Molina, Luis, 714.
 López Pinciano, Alonso, 142, 151, 156, 204, 368, 420, 429, 451, 482, 493, 502, 504, 506, 509, 589.
 López Piñero, José M.^a, LXX, 129.
 López Remacha, Miguel, 391.
 López Soler, Ramón, 200.
 López Tamarid, 84.
Lord Wellington triunfante en los campos de Vitoria, El, 876, 885.
 Lorenz, Charlotte, 890.
 Lorenzana, Francisco, 24, 615.
L'Orphelin de la Chine (Voltaire, Iriarte), 456.
 Losada, P. Luis de, 378, 422, 940.
L'oui des couvents, 575.
 Lovejoy, Arthur, LXX, 289.
Love's Last Shift (Cibber), 799.
 Loyola, San Ignacio de, 739.
 Loyola y Oyanguren, Ignacio, marqués de la Olmeda. Véase Erauso y Zavaleta.
 Louzano Pardo, Ramón, 407.
Lozana andaluza, La (Delicado), 908.
 Lozano, Cristóbal, 907.
 Lucano, 79, 600.
 Lucea García, Javier, 289.
Lucero de Madrid y divino labrador San Isidro, El (Zamora), 356.
Lucero de Madrid, El (Lope), 317.
 Lucilio, 241.
Lucindo, 38.
Lucrecia (N. Moratín), XLVII, 152, 162, 440, 444-446, 496, 497, 514-516, 521.
 Lucrecio, 233, 259, 264.
Lugareña orgullosa, La (Mendoza), 565.
 Luis de Borbón, infante, 259, 374, 391.
 Luis I de España, 217, 374, 378.
 Luis XIV de Francia, XXI, 22, 144, 864.
Luis XIV el Grande (Comella), 364, 853, 854, 859.
 Luis XV, 88, 222, 950.
 Luis y Yagüe, A., 291.
Luisa de Bustamante (Blanco White), 785.
 Lull, Ramón, 79.
 Luna, Rita, 315, 814.
 Lunardi, Ernesto, 714.
 Luzán, Ignacio de, XXI, XXII, XXIV, XXV, XXX, XXXIV, XXXV, XXXVII, XLI, XLII, XLVI, LII, LXX, 13, 30, 77, 83, 85, 88, 119, 125, 139, 145, 146, 148, 150, 156-163, 169, 170, 185, 205, 212, 219, 222, 232, 234, 237, 239, 244, 259, 273, 274, 279, 289, 316, 317, 324-326, 352, 368, 372, 382, 388, 416-421, 423, 425, 427, 429, 430, 432, 436, 439, 440, 442, 450, 454, 455, 459, 461, 476, 477, 482, 489-492, 494, 496-504, 508, 509, 511, 589, 626, 801, 806-808, 811, 828, 829, 840, 891, 910, 911, 954.
Lyrical Ballads (Wordsworth), 155.
 Llaguno y Amírola, Eugenio, 95, 102, 156, 158, 163, 205, 248, 417, 455, 461, 605, 674.
Llanto de Delio y profecía del Manzanares (D. González), 779.
Llanto de Zaragoza, El (Iglesias), 253.
 Llorens, Vicente, 789, 798, 981.
 Llorente, Juan Antonio, 18, 44, 977.
 Lluch, Ernest, LXX.
 Mabillon, Jean, 51-53, 59, 60, 73, 74, 78, 81, 86, 89, 91, 97.
 Mably, Gabriel Bonnot de, 22, 613.
 Macanaz, Melchor de, 5, 695.
 MacAndrew, Ronald, 205, 791.
 MacCurdy, Raymond R., 484.
 Macías Delgado, Jacinta, 44.
 Mack, Maynard, 289.
 Macpherson, James, 205.
 Macri, Oreste, LXXI.
 Machado, Antonio, 272.
 Machado, Manuel, 407.
 Madramany, Juan Bautista, 831, 891.
Madrid por dentro (Hoyo Solórzano), XLVII, 690.
 Madroñal Durán, Abraham, 589.
Madrugada (Buero Vallejo), 162.
Maestro de Alejandro, El (Zárate), 451.
Maestro de música, El (Cruz), 347.
Maestro de rondar, El (Cruz), 345.
Mágica de Nimega, La (Agramont), 352.

- Mágico Brancanelo, El*, 552.
Mágico de Astracán, El (Valladares), 311, 353.
Mágico de Cataluña, El (Concha), 351, 845, 848.
Mágico de Eriván, El (Valladares). Véase *Ciencia vence al poder, La*.
Mágico de Salerno, El (Salvo), 349, 350, 354, 551, 552.
Mágico del Mogol, El (Valladares), 351, 353, 848.
Mágico Fineo, El (Laviano), 552.
Mágico lusitano, El, 357.
Mágico prodigioso, El (Calderón), 348.
 Magny, Olivier de, 150.
 Maignan, Manuel, 57.
 Máiquez, Isidoro, 302, 315, 429, 476, 526, 538, 808, 859.
 Maisonneuve, Juan Bautista, 621.
Majo escrupuloso, El (Cruz), 343.
Majo de repente, El (Cruz), 332, 339, 343, 577.
Majos del buen humor, Los (Cruz), 330, 339, 340, 342.
Majos vencidos, Los (Cruz), 339, 342.
 Makowiecka, Gabriela, 205, 482.
Mal casado, El, 332, 340, 341, 344.
Mal de la niña, El (Cruz), 330.
Mala madre, La (Marmontel, Santiváñez), 922.
 Maldonado, Felipe, 987.
 Malebranche, Nicolás de, 59, 248, 611.
 Malo, Antonio, 392.
 Mancebo, Pilar, LXXIV.
 Mancini, Guido, 130, 407.
 Mancha de Bayo, Teresa, 736.
Manchega honrada, La (Moncín), 842.
Manchego en Madrid, El (Concha), 845.
 Mandeville, Bernard, 243, 289.
 Manegat, José Antonio, 31.
Manifiesto por los teatros españoles y sus actores (García Villanueva Hugalde), 115.
Manolo (Cruz), 332, 340, 342.
Manón Lescaut (Prévost), XLII, 901, 922.
 Manrique, Jorge, 83, 106, 859.
Manual de Madrid (Mesonero Romanos), 446.
Manual del oficial en Marruecos (Estébanez Calderón), 633.
 Manuel, Miguel de, 360-362.
 Manzanares de Cirre, Manuela, 130.
 Mañá, Ana María, 43.
Mañana, La (Meléndez Valdés), 755-757.
 Mañer, Salvador José, 29, 59.
Mapa intelectual y cotejo de naciones (Feijoo), 76.
 Marañón, Gregorio, 127, 130, 203.
 Maravall, José Antonio, LXXI, 44, 130, 205, 289, 589, 714, 891.
 Marcial, 228.
 Marco, Joaquín, 44, 793, 987.
Marco Antonio y Cleopatra (Rodríguez de Arellano), 813, 846.
 Marcos Álvarez, Fernando, 793.
 Marcos Rodríguez, Florencio, 987.
 March de Velasco, P. Acacio, 355.
Marchande de mode (Boucher), 224.
 Marchena, José, XLII, XLIII, LXXI, 33, 38, 65, 130, 258, 289, 532, 581, 702, 714, 793, 843, 903, 911, 914-917, 942, 943, 946, 987.
Mardoqueo, El (Salazar), 455.
 Margarita Teresa, infanta, 373.
 María Guerrero, Álvaro, 853.
 María Luisa, infanta, 335, 394.
María Pacheco (García Malo), XLVII, 530, 531.
 María Teresa, infanta, 385.
María Teresa de Austria en Landaw (Comella), 364.
 Mariana, P. Juan de, 101, 467, 619.
 Marías, Julián, 130, 708.
 Marichal, Juan, 130, 714, 987.
Marido de su hija, El (Valladares), 811, 850.
Marido extraviado y buena casada, El (Goldoni), 844.
Marido más firme, El (Lope), 428.
Marido sofocado, El (Cruz), 347.
 Marín, Francisco, 21.
 Marín, Joaquín, 685, 713.
 Marín, Nicolás, 44, 218, 219, 289.
 Mariscal de Gante, Jaime, 440, 482.

- Marítimo*, *El*. Véase Velázquez, Luis José, marqués de Valdeflores.
- Mariutti, Ángela, 589.
- Marivaux, Pierre de, XL, XLII, 15, 336, 347, 575, 901, 955.
- Mark, Fridericus, 204.
- Mármol, Juan del, 360, 782.
- Mármol, Manuel María del, LV.
- Marmontel, Jean-François, XXVI, XXVIII, XXXII, LIV, LXXI, 205, 589, 902, 921, 957, 958, 987.
- Marqués de Cigarral*, *El* (Castillo Solórzano), 323.
- Marqués y Espejo, Antonio, 702, 714.
- Marquet, Jaime, 390.
- Marrast, Robert, 203.
- Marsollier de Vivetières, Benoît-Joseph, 575, 819, 847, 977.
- Marta abandonada y Carnaval de París* (Cruz), 352.
- Marta aparente* (J. López de Sedano), LII.
- Marta imaginaria* (Concha), 351, 845.
- Marta la piadosa* (Tirso de Molina), 152, 571.
- Marta la romarantina* (Cañizares), 349-351, 355, 366, 370, 552, 569.
- Martí, Francisco de Paula, 874, 875, 877, 881.
- Martí, Manuel, XXVII, 58, 60, 81, 82, 86, 91, 98, 101, 106, 244, 595, 925.
- Martí Grajales, Francisco, 130.
- Martín Abad, Julián, LXXI.
- Martín de Bernardo, Jerónimo, 968.
- Martín Gaite, Carmen, 289, 482.
- Martín Hernández, Francisco, LXXI.
- Martín Hernández, José, LXXI.
- Martín Larrauri, Felisa, LXIII, 407.
- Martín Moreno, Antonio, 407.
- Martín Olivares, Gabriel, 407.
- Martínez, Crisóstomo, 54, 55, 72.
- Martínez, Manuel, 301, 305, 307, 328, 360, 453, 469.
- Martínez, Martín, 60, 79, 244, 928, 940.
- Martínez, Nicolás, 363.
- Martínez Alcalde, M.^a José, 130.
- Martínez Cachero, José María, 714.
- Martínez Colomer, Vicente, LXXI, 983, 987.
- Martínez de la Rosa, Francisco, 35, 219, 273, 282-284, 289, 531, 536, 538, 589, 727, 784, 785, 827, 879.
- Martínez de Moya, Juan, 906.
- Martínez de Toledo, Alfonso, 107.
- Martínez Ferrando, Jesús, 44.
- Martínez Marina, Miguel, 681.
- Martínez Mata, Emilio, 987.
- Martínez Pingarrón, Manuel, 93, 95, 96, 103.
- Martínez Ruiz, José. «Azorín», 64, 96, 130, 634, 982.
- Martínez Salafranca, Juan, 29, 80, 86, 420.
- Martínez Tomé, Atilano, 986.
- Martínez Torrón, Diego, 793.
- Mártires*, *Los* (Chateaubriand), 967.
- Mas, Amédée, 793.
- Mas, Fridericus, 204.
- Más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna*, *La* (Cañizares), 356.
- Más arrogante esfuerzo de la milicia española*, *El*, 880.
- Más gloria es triunfar de sí* (Metastasio), 381.
- Más heroica amistad y el amor más duro*, *La* (Guerrero), 377.
- Más heroica piedad más noblemente pagada*, *La* (Moncín), 842.
- Más pesa el rey que la sangre* (Vélez de Guevara), 519.
- Más puede fina lealtad que dama, padre, y crueldad, y antes que todo es el rey* (Concha), 845.
- Más valiente extremeño Bernardo de Montijo*, *El*, 361.
- Máscaras de Amiens*, *Las*, 855.
- Masdeu, Francisco de, 110, 120, 130, 606.
- Massanes, Natividad, 407.
- Masson de Morvilliers, 110, 114, 605, 613.
- Mateo Zapata, Diego, 66.
- Mathesis sacra* (Corachán), 81.
- Mathias, Julio, 987.
- Matilla Tascón, Antonio, 621.
- Matos Fragoso, Juan, 314, 317, 568.
- Matrimonio reconciliado*, *El* (Miñano), 556.
- Matute, Justino, 38.

- Maury, Juan María, 783.
 Mauzi, Robert, 891.
 May, Georges, 987.
 Mayans, Gregorio, xxviii, xli, xlii, lxxi, 5, 6, 9, 30, 56, 58, 60, 61, 64, 69, 73, 77, 78, 80-89, 91-96, 98-107, 109, 111, 112, 119, 130, 140, 244, 246, 595, 909, 911, 912, 948, 987.
 Mayans, Juan Antonio, 54, 56, 58.
Mayor monstruo los celos y tetarca de Jerusalén, El (Calderón), 466.
Mayor valor del mundo por una mujer vencido (Concha), 552.
 Mayoral, Andrés, 98.
 Mazzeo, Guido, 130.
 McClelland, Ivy L., lxxi, 130, 205, 289, 407, 408, 482, 589, 793, 891, 987.
 McCormick, Robert, 793.
 McGaha, Michael, 891.
 McGill, E. M., 990.
 McKeon, Michael, 988.
 McPheeters, D. W., 134.
Medea (Benda), 399.
Médecin malgré lui, Le (Molière), 330.
 Medel del Castillo, Francisco, 428, 458, 482.
Medicina scéptica y cirugía moderna (Martínez), 60, 79.
Médico a palos, El (L. Moratín), 583, 584.
Médico de su honra, El (Calderón), 315.
Médico para el bolsillo (Torres Villarroel), 929.
Médico por fuerza, El, 583, 584.
 Medinaceli, duque de, 389, 519.
 Medina-Sidonia, duque de. Véase Pérez de Guzmán, Alonso.
 Medinilla y Porres, Baltasar, 701.
Mediodía, El (Meléndez Valdés), 751.
Meditación (Hore), 189.
 Meerman, Gerardo, 72, 82, 88.
 Mejía Lequerica, José, 36.
Mejor alcalde el rey, El (Lope), 315, 459.
Mejor luna africana, La (Moreno), 296.
Mejor triunfo de España, El, 880.
Melancolía, La (González del Castillo), 190.
Mélanide (La Chaussée), 801, 807, 808.
Mélanie (La Harpe), 801.
 Mele, Juan Bautista, 381, 387.
 Meléndez, Nicolás, 440.
 Meléndez Valdés, Juan, xxii, xxvii, xl, liii-lv, lxxi, 6, 13, 33, 44, 121, 165, 169-173, 176-178, 181, 182, 190-194, 196, 198, 200, 205, 212, 221-227, 234, 235, 245, 246, 248-252, 272, 284, 289, 359, 360, 398, 408, 528, 597-599, 601, 612, 624, 633, 639, 640, 663, 682, 725, 727, 728, 730, 733, 747-755, 757, 759, 762, 763, 765-767, 770-774, 776, 779, 785, 793-795, 853, 854, 911, 965-967.
 Melón, Juan Antonio, 18, 431, 464.
Mémoires de Trévoux, 29, 70, 73, 157, 205, 428.
Memoria de las comedias y óperas y otras funciones ejecutadas en el teatro de la calle de San Eloy, 397.
Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida (Cadalso), 622, 624, 638, 639.
Memoria en defensa de la Junta Central (Jovellanos), 472, 681.
Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas (Jovellanos), xxviii, xxxiv, 117, 302, 308, 368, 661, 664, 665, 670.
Memoria sobre la educación pública (Jovellanos), xxviii, 671, 673.
Memorial Literario, 26-28, 30, 33, 302, 309, 318, 326, 353, 364, 456, 466, 471, 538, 557, 808, 810, 815, 817, 820, 822, 842, 854, 859.
Memorial por la libertad de la literatura española (Pérez Bayer), xxiv, 99, 100.
Memorias (Academia de Buenas Letras, Barcelona), 10.
Memorias (Alcalá Galiano), 977.
Memorias (Armona), li.
Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (Armona), 117, 296.
Memorias de ultratumba (Chateaubriand), 964.
Memorias históricas de la vida y acciones del rey don Alonso el Noble (Mondéjar), 102.
Memorias históricas del rey don Alonso el

- Sabio y observaciones a su crónica* (Velasco), 102.
- Memorias histórico-artísticas de arquitectura* (Jovellanos), 647, 674, 675.
- Memorias instructivas, útiles y curiosas sobre agricultura, comercio, industria, economía*, 32.
- Memorias literarias de París* (Luzán), xxiii, xxiv, xlii, 157, 159, 429, 436, 450, 455, 806, 808, 910, 912.
- Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Sarmiento), xxix, 91, 94, 95, 118, 912.
- Mena, Juan de, 14, 83, 95, 107.
- Mena, Manuel, 95.
- Menarini, Piero, 587, 711, 891.
- Méndez, Francisco, 122, 690, 714.
- Méndez Bejarano, Mario, 793, 977, 988.
- Mendizábal, Juan Álvarez, 775.
- Mendoza, Cayetano, 391, 565.
- Mendoza Fillola, Antonio, Lxxi, 589.
- Menéndez Peláez, Jesús, Lxxi.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, xxx, Lxxi, 14, 77, 78, 104, 112, 113, 117, 130, 131, 231, 236, 243, 255, 289, 312, 356, 365, 422, 424, 435, 440, 442, 454, 460, 482, 535, 536, 542, 559, 589, 608, 609, 616, 631, 634, 693, 714, 770, 774, 778, 793, 891, 951, 957, 977, 988.
- Menéndez Pidal, Ramón, 811, 951, 988.
- Meneses, Tello de, 382.
- Menstrales, Los* (Trigueros), 302, 398, 462, 465, 532, 569, 570.
- Mengs, Antonio Rafael, 148, 262.
- Menteur, Le* (Corneille), 454.
- Merano y Guzmán, Antonio, 352.
- Merás, Ignacio de, 686, 714.
- Mercadal, Juan Antonio, 28, 32, 65.
- Mercader aburrido, El*, 399.
- Mercader de Londres, El* (Lillo), 799.
- Mercader Riba, Juan, 988.
- Mercadier, Guy, 289, 291, 708, 988.
- Mercier, Louis-Sébastien, xli, Lxxi, 23, 589, 800-802, 807, 808, 815, 819, 822, 850, 913.
- Mercurio de España*, 763, 776.
- Mercurio histórico y político*, 17, 26-29, 33, 563.
- Mercurio Literario*, 30, 71.
- Meregalli, Franco, 131.
- Mérimée, Ernst, 793.
- Mérimée, Paul, Lxxii, 408, 482, 589, 891.
- Merino, Fray Antolín, 779.
- Merino, Vicente, 300, 329.
- Merino de Jesucristo, P. Andrés, 705, 714, 982.
- Mérove* (Voltaire, Olavide), 448, 456.
- Mesa, Carlos, 988.
- Mesa, Cristóbal de, 112.
- Mesías, El* (Blanco White), 789.
- Meslier, Jean, Lxxii.
- Mesón de Villaverde, El* (Cruz), 309.
- Mesonera, La*, 397.
- Mesonero Romanos, Ramón, 325, 326, 355, 408, 446, 482, 483, 549, 729, 735, 829, 836, 851.
- Mestre Sanchís, Antonio, Lxvi, Lxxi-Lxxiii, 44, 130-132, 414, 987.
- Metamorfosis, Las* (Ovidio), 219.
- Metastasio, Pedro, 115, 151, 305, 377, 381, 383, 385, 387, 388, 394, 433, 434, 466, 777, 847.
- Mexía, Luis, 106.
- México conquistada* (Escoiquiz), 265.
- Mi cabaña* (Sánchez Salvador), 786.
- Mi paseo solitario de primavera* (Cienfuegos), 765, 767, 769.
- Micromégas* (Voltaire), 701.
- Mientras por competir con tu cabello* (Lobo), 216.
- Milagro es hallar verdad* (Cañizares), 380.
- Milton, John, xxxix, 250, 743.
- Millares Carló, Agustín, 127, 202, 289.
- Minerva o el Revisor General*, 30, 580.
- Minna von Barnhelm* (Lessing), 800, 822.
- Minor poets of the Eighteenth Century*, 205.
- Miñano, Andrés, 556, 810.
- Miñano, Sebastián, 775, 861.
- Mira de Amescua, Antonio, 319, 348, 357.
- Mirtilo, o los pastores trashumantes, El* (Montengón), 703, 950, 951, 955, 959, 960.
- Mirtilo Sicuritano, 37.

- Mis, León, LXXVIII.
Misanthrope, Le (Molière), 564.
Misantropía y arrepentimiento (Kotzebue), 557, 801, 805, 809, 810, 815, 822, 840.
 Misón y Castel, Luis, 387, 393, 395, 449.
Miss Sara Sampson (Lessing), 800, 822.
Misterios de Udolfo, Los (Radcliffe), 197, 900.
Mitrídates (Racine), 448, 455.
 Mittman, Bárbara, 891.
Mocedades del Cid, Las (Guillén de Castro), 454.
Moctezuma (Vivaldi), 266, 267, 391.
Moderación, La (Trigueros), 241.
Modern Painters (Ruskin), 180.
Modo de viajar para sacar partido de los viajes, 685.
 Mohedano. Véase Rodríguez Mohedano.
 Moir, Duncan, 131, 478.
Mojigata, La (L. Moratín), 152, 417, 476, 498, 553, 554, 559, 570, 572, 574, 577, 579, 582.
 Moli Frigola, Montserrat, 408.
 Molière, Jean B. Poquelin, 15, 152, 280, 282, 314, 330, 344, 347, 435, 564, 566, 570, 579, 581-583, 807, 825.
 Molina, Gaspar, 57.
Moll Flanders (Defoe), XLII.
 Molle, Francisco, 36.
 Möller, H. F., 822.
 Mollfulleda, Santiago, 711.
 Monaco, Gabriella del, LXXI, 408, 891.
 Monardes, Nicolás, 609.
Monarquía Columbina, 704, 705.
Monarquía de los Leones (Merino), 705.
 Moncín, Luis, 299, 323, 327, 330, 349, 364, 454, 461, 469, 470, 475, 483, 837, 839, 841-843, 845, 854.
 Mondéjar, marqués de, 57-60, 82, 86, 101-103.
 Monfort, Benito, 20, 684.
 Monglod, André, LXXII.
 Monguió, Luis, 794.
Monje, El (Lewis), 179, 900.
 Monk, Samuel, LXXII.
 Monlau, Pedro Felipe, 940.
Monstruo de los jardines, El (Calderón), 314.
 Montaigne, Michel de, 62, 63, 68.
 Montalbán, Juan Pérez de, 12, 317, 319, 907.
 Monte, Domingo del, 666.
 Montehermoso, marqués de, 426.
 Montellano, duque de, 57.
 Montemayor, Jorge de, 107.
 Montenegro, Mauricio, 391.
 Montengón, Pedro, XXV, XXVI, XLIII, XLIV, LIII, LIV, LXXII, 22, 186, 199, 200, 205, 233, 235, 244, 245, 255, 256, 266, 267, 286, 289, 703, 887, 919, 949-953, 955-960, 965, 988.
 Montero Pérez, Adelmiro, 960, 990.
 Montesinos, José F., LXXII, 41, 715, 794, 988.
 Montesquieu, Charles de Secondat de, 6, 22, 33, 88, 607, 610, 627, 628, 634, 826.
 Montfaucon, Bernard de, 58, 59, 91.
 Montgolfier, Hermanos, 261, 699.
 Montiano y Luyando, Agustín de, XLVII, LV, 13, 83, 85, 88, 93, 94, 96, 111, 113, 117, 118, 131, 152, 205, 219, 259, 316, 352, 368, 370, 426-434, 442, 446, 447, 451, 453, 454, 457, 483, 499, 502, 510-512, 516, 521, 589.
 Montiel, Isidoro, 205, 794.
 Montijo, condesa de, XXV, 456.
 Montoya, Pedro, 629.
 Moñino, José, 16, 17, 245, 252, 255, 354, 447, 557, 571, 605, 610-613, 653, 864.
 Moore, Edward, 800, 822.
 Moore, John A., 408.
 Mor de Fuentes, José, XLIV, LII, LXXI, 258, 271-273, 290, 809, 891, 901, 919, 965, 972-974, 988.
 Mora, José Joaquín de, 204, 512.
 Moradillo, Francisco, 386.
 Moral, Pablo del, 395, 399.
 Morales, Ambrosio, 101, 105.
 Morales, Damián de, 300.
 Morales Borrero, Consolación, 408.
 Morales Moya, Antonio, 715.
Moralistas. Una rapsodia filosófica, Los (Shaftesbury), 174.
 Morange, Claude, LXXII, 891.
 Moratín, Leandro Fernández de, XXII,

- xxxiii, xlvi, lli, lli, lxxii, 14, 18, 113, 115, 116, 121, 122, 131, 152, 153, 161, 205, 206, 212, 223, 225, 228, 233, 234, 236, 253, 254, 276-279, 282, 290, 295, 299, 301, 302, 305-309, 312-315, 326, 335, 338, 351, 352, 354, 363-365, 367, 391, 398, 404, 408, 417, 418, 421, 423, 426, 427, 431-434, 441, 442, 444-447, 461-464, 467, 468, 471-477, 483, 491, 498, 503, 504, 512, 516, 521-523, 525, 537, 539, 541, 544, 550-553, 555-584, 589, 590, 599, 688, 689, 695, 696, 715, 764, 770, 836-838, 845, 847, 862, 863, 872, 876, 891, 919, 941, 942, 945, 966, 989.
- Moratín, Nicolás Fernández de, xxxi, xxxiv, xlvi, xlvi, lli, lxxii, 15, 31, 114, 150, 152, 153, 156, 162, 165, 182, 205, 206, 218, 219, 223, 225, 226, 228, 229, 232, 234, 235, 239, 259, 260, 274, 290, 320, 321, 338, 416, 417, 419, 430-447, 459, 461, 463, 483, 490, 491, 496-498, 500, 512-521, 527, 533, 534, 589, 590, 599, 624, 717, 820, 824, 828, 832, 957.
- Morel-Fatio, Alfred, 58, 131.
- Moreno, Custodio Teodoro, 877.
- Moreno, Tadeo, 296.
- Moreno Garbayo, Natividad, 408.
- Moreno Martínez, Pedro Luis, 44.
- Moreto, Agustín, 282, 302, 314, 317, 319, 323, 329, 355, 357, 362, 419, 457, 458, 512, 572, 906.
- Moreu-Rey, Enric, 45.
- Morillo-Velarde, Ramón, 794.
- Morir viviendo en aldea y vivir muriendo en la Corte* (Muñoz), xliii, 904.
- Morley, Griswold, 483.
- Mornet, Daniel, lxxii, lxxiii.
- Moro, Joaquina, 449.
- Moro, Tomás, 700, 701.
- Mortier, Roland, 892.
- Mosquea, La* (Villaviciosa), 107, 121.
- Moya, Alejandro, 703, 715.
- Moza del cántaro, La* (Lope), 459.
- Mucha lección de libros suele ser dañosa, La* (Torres Villarroel), 237.
- Muda enamorada, La* (Cruz), 330.
- Muerte de César, La* (Voltaire, Urquijo), 456, 472.
- Muerte de Virginia y Apio Claudio, La* (De la Cueva), 427.
- Muerte es la vida, La* (Álvarez de Toledo), 214.
- Mujer, La* (Trigueros), 241.
- Mujer de dos maridos, La* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Mujer feliz, La* (Merino), 705.
- Mujer más penitente y espanto de caridad, la venerable hermana Mariana de Jesús* (Lobera), 358.
- Mumford, Lewis, 715.
- Munárriz, José Luis, 68, 555, 585, 626, 639, 640, 715, 911-913.
- Mundo por de dentro, El* (Quevedo), 932.
- Muniza* (Jovellanos), 152, 532.
- Muñiz Hernández, Alicia, 408.
- Muñoz, Antonio, xliii, 904.
- Muñoz, Juan Bautista, 14, 100, 101.
- Muñoz, Paquita, 576.
- Muñoz Cortés, Manuel, 711.
- Muñoz Morillejo, Joaquín, 408.
- Muñuelo, El* (Cruz), 342.
- Murat, Joachim, 881.
- Muratori, Lodovico Antonio, 89, 150, 156, 170, 189, 206, 283, 290, 454, 591, 619.
- Murillo, Antonio, 105, 262.
- Museo Pictórico y Escala Óptica, El* (Palmينو), 384.
- Música, La* (Iriarte), 236, 241, 260, 500, 599, 601.
- Música al fresco, La* (Cruz), 330.
- Música discreta y santa, Santa Matilde* (Cañizares), 382.
- Música en los templos* (Feijoo), 372.
- Musset, Alfred de, 177, 188, 206, 729.
- Mustafá, El* (Concha), 845.
- Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias* (Nipho), 436.
- Nada menos que todo un hombre* (Unamuno), 740.
- Nadie fie su secreto* (Moreno), 296.
- Nájera, Fr. Juan de, 57.
- Napoleón, 775, 874-876, 881, 882.
- Napoleón rabiando*, 879, 883.

- Napoli-Signorelli, Pedro, 14, 268, 408, 462, 464, 514, 564, 624, 843.
- Narcete, El* (Concha), 845.
- Narcisa, La* (Martínez Colomer), 961, 962.
- Nasarre, Blas Antonio, LI, LXXIII, 13, 30, 83, 85, 88, 93, 111-114, 117, 131, 206, 315, 420, 422-425, 427, 431, 432, 439, 457, 464, 483, 909.
- Natalia y Carolina* (Comella), 811, 821.
- Natchez, Los* (Chateaubriand), 967.
- Naudé, Gabriel, 59, 72.
- Naufregio feliz, El* (Zavala y Zamora), 811, 862.
- Nava, Gaspar. Véase Noroña, conde de.
- Navarro, Fr. Juan, 37.
- Navarro, Luis, 300.
- Navarro, Manuel, 59, 91.
- Navarro Brotons, Víctor, 54, 131, 989.
- Navarro Escolano, Ana M.^a, LXXIII.
- Navarro González, Alberto, 588.
- Navarro Mallebrera, Rafael, LXXIII.
- Navas-Ruiz, Ricardo, 206.
- Navascúes, Pedro, 45.
- Naves de Cortés destruidas, Las* (N. Moratín), 521, 604.
- Nebra, José de, 378, 379, 381, 382, 389.
- Nebrija, Antonio de, 81, 104.
- Necepsis, La* (Trigueros), 459, 531.
- Negrín Fajardo, Olegario, LXXIII.
- Negro Juan Latino o cuidado con los maestros, El* (Rodríguez de Arellano), 979.
- Negro sensible, El* (Comella), 813.
- Negro y la blanca, El* (Rodríguez de Arellano), 847.
- Nergán, Cosme de, 715.
- Nerlich, Michael, 131, 483.
- Neuschäfer, Hans, 202.
- Newton, Isaac, 51, 52, 54, 71, 72, 81, 93, 154, 164-166, 169-171, 234, 238, 240.
- Nicolson, Marjorie H., 206.
- Nido de amor, El* (N. Moratín), 226.
- Nido del jilguero, El* (Meléndez Valdés), 755.
- Nieto de Molina, Francisco, 424.
- Night Thoughts* (Young), LIV, 189, 725, 729, 732, 741, 749.
- Niklaus, Robert, 892.
- Nineta en la Corte* (Favart), 449.
- Ningún amor aventaja en nobles y heroicas almas al amor de gloria y fama* (Hickey), 455.
- Niña de Plata, La* (Lope), 316.
- Niñez, La* (Fr. D. González), 248.
- Niño dormido, El* (Meléndez Valdés), 754.
- Niño inocente de la guardia, El* (Lope), 316, 357.
- Niños de la Abadía, Los*, 197, 830.
- Nipho, Francisco Mariano, 27-31, 38, 302, 329, 337, 436, 437, 466, 468, 472, 813, 820, 902, 921, 922, 948.
- No hay con la patria venganza y Temístocles en Persia* (Metastasio), 305.
- No hay mal que por bien no venga, D. Domingo de don Blas* (Ruiz de Alarcón), 323.
- No hay mal que por bien no venga, don Domingo de don Blas* (Zamora), 325.
- No hay perjuicio sin castigo* (González Martínez, Nebra), 389.
- No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* (Zamora), 314.
- No puede ser el guardar una mujer* (Moreto), 572.
- No sé qué, El* (Feijoo), 77, 179, 196, 425.
- No siempre el destino vence, si en su imperio Amor domina* (Bustamante y Nebra), 379.
- No suspendas el paso, caminante* (Lobo), 216.
- Nobis, Antonio de, 103.
- Nocedal, Cándido, 204, 713.
- Noche de Troya, La* (Rodríguez de Arellano), 847, 855.
- Noche de Zaragoza, La*, 880, 883.
- Noche es el tiempo de la reflexión, La* (Sánchez Salvador), 786.
- Noche y la soledad, La* (Meléndez Valdés), LI, 198, 750.
- Nochebuena en ayunas, La* (Cruz), 342.
- Noches de invierno, Las* (Olive), XLIV, 904, 968.
- Noches lúgubres* (Cadalso), XL, LV, 32, 177, 179, 182, 184, 188, 190, 197, 199, 522, 623, 624, 726-742, 749, 768.

- Normante, Lorenzo, XXIV, 12.
- Noroña, conde de, 268, 269, 290.
- Notas a la Carta persiana que escribió el Presidente Montesquieu...* (Cadalso), 627.
- Notas a la comedia nueva* (L. Moratín), 854.
- Noticia de California* (Burriel), 67.
- Noticia de la verdadera patria de Miguel de Cervantes* (Sarmiento), 96.
- Noticia del viaje de España* (L. J. Velázquez), 690.
- Noticia y plan de un viaje para reconocer archivos* (Abella), 691.
- Noticias secretas de América* (J. Juan y Ulloa), 697.
- Nouvelle Héloïse, La* (Rousseau), LIV, 174, 186, 193, 729, 731, 757, 902, 965, 974.
- Novelas* (Zavala y Zamora), 968.
- Novelas ejemplares* (Cervantes), 907.
- Novelas morales* (Martínez Colomer), 961, 962.
- Novelas nuevas* (Florian, Zavala y Zamora), 964.
- Novelas varias* (Cintio), 906.
- Novelero de los estrados y tertulias y diario universal de las bagatelas*, 31, 902, 921, 948.
- Novísima Recopilación de las leyes de España*, 45, 554, 818.
- Novus thesaurus iuris civilis et canonici* (Meerman), 82, 88.
- Nuestro rey Fernando VII en el complot de Bayona* (Valladares), 849, 874, 881.
- Nueva Cariclea*, 905.
- Nueva Ciropedia* (Ramsay), 905.
- Nueva colección de novelas ejemplares* (Martínez Colomer), 961.
- Nueva Heloísa, La* (Rousseau). Véase *Nouvelle Héloïse, La*.
- Nueva idea de la tragedia antigua* (González de Salas), 106, 494.
- Nuevas consideraciones sobre la perplejidad de la tortura* (Forner), 613.
- Nuevas efemérides de España*, 30.
- Nuevo ensayo sobre el arte dramático* (Mercier), 802.
- Nuevo Robinson, El* (Campe), 701, 901, 920.
- Nuevo sistema de táctica, disciplina y economía* (Cadalso), 625.
- Nuits d'Young, traduites de l'Anglois par M. Le Tourneur*, 752.
- Numa Pompilio* (González del Castillo), 152.
- Numancia destruida* (López de Ayala), XLVII, XLVIII, 152, 460, 472, 517, 524-527, 561, 599, 825, 858.
- Numancia destruida por sus propios hijos* (López de Ayala), 876.
- Numantina, La* (Cadalso), 522, 624.
- Núñez, Diego, 989.
- Núñez, Estuardo, LXXIII, 408, 483, 989.
- Núñez, Nuño, 739.
- Núñez de Arenas, Manuel, 989.
- Núñez de Castro, Alfonso, 102-104.
- Obermann* (Senancour), LIV, 191, 729.
- Obras completas* (Cadalso), 627.
- Obras completas* (Jovellanos), 679.
- Obras completas* (Torres Villarroel), 217, 630, 929, 930.
- Obras cronológicas* (Mondéjar), 87.
- Obras de Francisco Cervantes de Salazar*, 106.
- Obras dramáticas y líricas* (L. Moratín), 277.
- Obras escogidas* (Isla), 940.
- Obras poéticas* (Gálvez de Cabrera), 539, 540, 633, 637.
- Obras póstumas* (N. Moratín), 225, 434, 468, 695.
- Obras selectas* (Olavide), 449.
- Observaciones al concordato de 1753* (Mayans), 89.
- Observaciones astronómicas y físicas, hechas de orden de S. M. en los reinos del Perú* (J. Juan), 55, 72, 697.
- Observaciones de un oficial holandés en el recién descubierto reino de Feliztá* (Cadalso), 622, 706.
- Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (Kant), XXXIX, 193.

- Observaciones sobre la historia natural de Valencia* (Cavanilles), 692.
- Observaciones y notas* (Otón y Barbeyrac), 90.
- Observador, El*, 33, 35.
- Observador, El* (Marchena), 65.
- Observatorio rústico* (Salas), 270.
- Ocampo, Florián de, 101.
- Ocaso de las formas aristotélicas, El* (Zapata), 164.
- Ocios de mi juventud* (Cadalso), 177, 182, 188, 239, 622, 728, 824.
- Ociosos, Los* (Cruz), 345.
- Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (Cervantes), 422.
- Ochoa, Bachiller, 17.
- Ochoa, Eugenio de, 708.
- Oda a la Inmaculada Concepción* (Blanco White), 785.
- Oda en elogio de las fumigaciones de Morvó establecidas en España a beneficio de la humanidad* (Gálvez), 234.
- Oda recitada en la Real Academia de San Fernando* (Quintana), 255.
- Odas* (Arroyal), 245.
- Odas de Filópatro* (Montengón), LIII, 950, 951.
- Odérahí, histoire américaine*, 968.
- Oderay* (Zavala y Zamora), XLIV, 919, 922, 964, 966, 968, 976.
- Odio, El* (Trigueros), 241.
- Oh, delicioso prado* (Montengón), 960.
- Oithona* (Macpherson), 200.
- Olaechea, Rafael, LXXIII, 715.
- Olavide y Jáuregui, Pablo de, XXVII, XLIV, XLVIII, LXXIII, 5, 15, 16, 84, 232, 240, 295, 303, 394, 398, 446, 450, 452, 455, 456, 461, 462, 465, 471, 483, 522, 524, 532, 583, 595, 644, 743, 807, 811, 840, 892, 911, 923, 966, 969.
- Olimpia* (Olavide), 448, 456.
- Olimpia y Nicandro* (Moncín), 842.
- Olivares, conde duque de, 627.
- Olive, Pedro María, XLIV, 30.
- Oliverio Cromwell ante el cadáver de Carlos I* (Delaroché), 191.
- Olmeda, marqués de la. Véase Erauso y Zavaleta.
- Ommíada* (Noroña), 268.
- Onís, Federico de, 989.
- Ontavilla, Luis, 132.
- Opera omnia* (García Matamoros), 104.
- Opera omnia* (Ginés de Sepúlveda), 105.
- Opera omnia* (Sánchez de las Brozas), 82, 88, 104.
- Opera oninia* (Vives), 82.
- Opera scénica, deducida de la guerra de los gigantes* (Durón), 375.
- Opera, tum edita, tum inedita* (Ginés de Sepúlveda), 105.
- Oposición a cortejo, La* (Cruz), 344, 347.
- Óptica* (Newton), 71, 154, 164, 165, 169-171.
- Óptica del cortejo* (Ramírez Góngora), 549, 637.
- Opuscula* (Cerdá y Rico), 104.
- Opuscula* (Vosio), 105.
- Opuscula poetica* (Interián de Ayala), 737.
- Oración apologética por la España* (Forner), 604-608, 610, 611.
- Oración en alabanza de las elocuentísimas obras de don Diego Saavedra Fajardo* (Mayans), 82, 140.
- Oración inaugural* (Jovellanos), 654.
- Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (Mayans), 82, 140.
- Oración sobre el estudio de las ciencias naturales* (Jovellanos), 656, 659.
- Oráculo infalible, El*, 380.
- Oráculo manual* (Gracián), 141.
- Orador cristiano, El* (Mayans), 89.
- Ordejón, Ignacio, 919.
- O'Reilly, Alejandro, 16, 638.
- Orestes, El* (Concha), 845.
- Orestes en Sciro* (Ortiz), 468.
- Orfeo y Eurídice* (Gluck), 396.
- Orga, José de, 20.
- Orga, Tomás, 20.
- Organum scientiarum* (Bacon), 165.
- Origen de la lengua castellana* (Aldrete), XXIX.

- Origen, épocas y progresos del teatro español* (Villanueva), 115.
- Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Andrés), XLII, 66, 110, 921, 942.
- Orígenes de la lengua española* (Mayans), 84, 85, 93.
- Orígenes de la poesía castellana* (L. J. Velázquez), 94, 117, 325, 426.
- Orígenes del teatro español* (Pellicer), 116, 313.
- Orozco, Alonso de, 733.
- Orozco Díaz, Emilio, 290.
- Ortega y Gasset, José, 14, 52.
- Ortiz Armengol, Pedro, 715.
- Ortiz y Sanz, José, 369, 468, 483.
- Ortografía* (Bordazar), 80, 121.
- Ospina, Eduardo, 206.
- Ossían, 200, 725, 773.
- Ossorio y Bernard, Manuel, 45, 892.
- Ossun, marqués de, 335.
- Osuna, duque de, 336, 635.
- Osuna, duquesa de, 392, 635.
- Osuna, Rafael, 590.
- Otero, Felipe, 29.
- Otón, Everardo, 90.
- Otoño, El* (Cienfuegos), LIV, 764, 769.
- Ouellet, R., LXIX.
- Ovidio, 142, 253, 264, 276.
- Pablos Ramírez, Juan Carlos de, 44.
- Pabón, Carmen, 590.
- Pacheco, Juan Manuel F., 120, 186.
- Padilla, Juan de, 783.
- Padre de familias, El* (Diderot), 801, 802, 811, 812, 815, 817, 822.
- Padre Gacetero. Véase Castro, Fr. Agustín de.
- Pageaux, Daniel H., 45, 590.
- Paisiello, Giovanni, 397, 552.
- Pajares, Eterio, LXXIII.
- Paje, El* (García Gutiérrez), 827, 829, 834.
- Palabra Constitución, La* (Zavala y Zamora), 862.
- Palacio Valdés, Armando, 549.
- Palacios, marqués de. Véase Villarroel, Lorenzo María.
- Palacios Fernández, Emilio, LXXIII, LXXVII, 124, 132, 201, 206, 289-291, 400, 401, 408, 409, 478, 590, 892, 894.
- Palanco, Francisco, XXII, 57, 70.
- Paleografía* (Terreros), 94.
- Palisot de Beauvois, Ambroise Marie, 967.
- Palmíni, abate, 31.
- Paloma de Filis, La* (Meléndez Valdés), 224, 755.
- Palomera, Nicolasa, 300.
- Palomino, Antonio, 384.
- Pallarés Moreno, José, LXXIII.
- Palley, Julián, 989.
- Pamela* (Richardson), XLIII, 900, 919, 968.
- Panegírico por la poesía* (Vera), 143, 144, 206.
- Panteón del Escorial, El* (Quintana), 773, 774.
- Papebroch, Daniel, 51, 52, 58, 59.
- Papeles crítico-apologéticos en defensa del doctor Martínez* (Isla), 940.
- Papelista embrollón y el vano escarmen-tado, El* (Comella), 854.
- Para averiguar verdades el tiempo el mejor testigo* (Moncín), 469.
- Para obsequio a la deidad nunca es culto la crueldad* (González Martínez), 389.
- Para vencer amor querer vencerle* (Calde-rón), 302.
- Paradise Lost* (Milton), 250, 268.
- Pardo de Andrade, Manuel, LIV, LXXIII, 2, 794.
- Pardos de Aragón, Los* (Laviano), 844.
- Parecer* (Cano), 87.
- Parecido en la corte, El* (Moreto), 458.
- Paredes, Juan, 889.
- Paredes Alonso, Javier, LXXIII.
- Paret y Alcázar, Luis, 222, 296, 298, 304, 310.
- Parini, Giuseppe, 151, 172, 174, 631.
- Parker, Alexander A., 484.
- Parma, María Luisa de, 395.
- Parnaso Español* (López de Sedano), 118, 213, 219, 238, 415, 521, 598.
- Parnell, Thomas, 198.
- Parny, Évariste, 227.
- Párraga Martel, Francisco de, 905.

- Partida, La* (Lista), 777.
Partida, La (Meléndez Valdés), 757, 759, 761-763, 766, 767.
Pasatiempo (Forner), 610.
Pasatiempos juveniles (González del Castillo), 190.
 Pascal, Blas, 248.
Pastelero de Madrigal, El (Cañizares), 300.
 Pastor, Enrique, 408.
Pastor clasiquino, El (Espronceda), xxx.
 Pastor Díaz, Nicomedes, 827.
 Pastor Fuster, Justo, 123, 812, 963.
 Pastor Pérez, Justo, 36.
Pastor y el filósofo, El (Samaniego), 245.
 Pataky-Kosove, Joan L., LXXIII, 484, 892.
 Patier, Felicidad, LXXII, LXXVI, 291.
 Patiño, José, 75, 76, 81, 86, 87.
Patriota Compostelano, El, 34.
Patriotas de Aragón, Los (Zavala y Zamora), 364, 862.
Paul et Virginie (Saint-Pierre), 967, 968.
Paulino, El (Añorbe), 352, 428, 454.
 Pavía, Santiago, 386.
Payo ingenuo, El (Cruz), 345.
Payos críticos, Los (Cruz), 331, 340-342, 345.
Payos en Madrid, Los (Cruz), 334.
Paysan parvenu, Le (Marivaux), 901.
 Paz, Julián, LXXIII.
Paz, La (Forner), 615.
 Paz, Ramón, 45.
Paz y la guerra, La (Iriarte), 599.
 Paz y Meliá, Antonio, 45.
 Pech, Juan de Dios del, 457.
Pedante, El (Comella), 857.
 Pedraza, Pilar, 409.
 Pedrell, Felipe, 409.
Pedrero apedreado, El (Cruz), 332.
Pedro el Grande zar de Moscovia (Comella), 364.
 Pedro Leopoldo, archiduque, 394, 448.
Pedro Vayalarde. Véase *El Mágico de Salerno*.
 Peers, Edgar A., 206, 794, 989.
 Peláez, Juan, 443, 484, 518, 590.
Pelayo (Jovellanos), XLVII, LII, 532, 533.
Pelayo (Quintana), XLVII, 15, 152, 476, 537, 538, 574.
 Pellicer, Casiano, 115-117, 122, 132, 964.
 Pellicer, José, 58, 87.
 Pellicer y Saforcada, Juan Antonio, 96, 132.
 Pellissier, Robert, 132.
 Pemán Medina, María, LXXIII, LXXVII, 715.
 Pensado, José Luis, 132, 134, 717.
Pensador, El (Clavijo), XXXII, XLVIII, 28, 32, 33, 320, 322, 337, 435, 436, 453, 458, 462, 549, 574, 685, 686.
Pensadora gaditana, La, 28, 32.
Pensamientos literarios (Mayans), 86.
Pensamientos nocturnos (Young), 198, 623.
 Peña, Manuel, 41.
 Peña Velasco, Concepción de la, 290, 989.
 Peña y Goñi, Antonio, 409.
 Peñafiel, marqués de, 621, 640.
 Peñaflovida, conde de, 245.
 Peñuelas, Marcelino, 715, 989.
 Perales y Torres, Isidro, 111.
 Peralta Barnuevo, Pedro de, 448.
 Percival, Anthony, LXV, 710.
Pérdida de España reparada por el rey Pelayo, La (Montegón), 787, 788.
 Peregrino, El. Véase Luzán, Ignacio.
Peregrino en su patria, El (Lope), 459.
 Pereira, Luis, 27, 32.
 Pérez, Antonio, 484.
 Pérez, José, 59.
 Pérez Arche, Rosario, LXXIII.
 Pérez Bayer, Francisco, XXII, LXXIII, 88, 92, 97-104, 123, 132, 688.
 Pérez Corrales, Miguel, 712.
 Pérez de Ayala, Martín, 935.
 Pérez de Ayala, Ramón, 62, 132.
 Pérez de Celis, Isidoro, 263, 290.
 Pérez de Guzmán, Alonso, 90, 93, 426, 445, 519.
 Pérez de Guzmán y Gallo, Juan, 45.
 Pérez de Oliva, Hernán, 106, 152, 427, 527.
 Pérez Galdós, Benito, 186, 549, 729, 769.
 Pérez López, Manuel, 989.
 Pérez Magallón, Jesús, LXXIV, 989.
 Pérez Pastor, Cristóbal, 409.
 Pérez Rioja, José A., 132, 989.

- Pérez Sánchez, Alfonso, LX, LXXIV.
 Pérez Teijón, Josefina, 409.
 Pérez y Gómez, Antonio, 204.
Perfecto amigo, El (Zavala y Zamora), 865-870.
Perfectos comerciantes, Los (Valladares), 811, 849.
Pérfida o Enriqueta y Lucía, La (Rodríguez de Arellano), 979.
 Pergolesi, Giovanni Battista, 394.
Periódico momentáneo de Valencia, 38.
 Pernil Alarcón, Paloma, LXXIV.
 Perrault, Charles, 505.
Persas, Los (Esquilo), 507, 508.
 Persio, 241.
Pescadoras, Las, 338.
 Peset, José Luis, LXXIV, 45, 132, 717, 989.
 Peset, Mariano, LXXIV, 45, 46, 132, 715, 989.
 Peset, Vicente, LXXIV, 132, 715.
Petimetra, La (N. Moratín), XLVII, LIII, 152, 162, 419, 431-433, 440, 443, 444, 496-498, 512-517, 519.
Petimetra en el tocador, La (Cruz), 331, 344.
Petimetre, El (Cruz), 331, 337, 344.
Petimetre pedante, El (Martínez Colomer), 961, 962.
Petimetres burlados, Los (Pozo), 330.
Petra y la Juana, La (Cruz), 346.
 Petrarca, Francesco, 745, 759.
 Peyre, Henri, 204, 206.
 Peyronnet, Pierre, 892.
 Philippot, Yannick, 989.
 Philips, Edith, 990.
Philosophe sans le savoir, Le (Sedaine), 15.
Philosophiae naturalis principia mathematica (Newton), 52, 165.
Picapedrero, El (Cruz), 332, 344.
Pícara Justina, La (López de Úbeda), 908.
 Picard, Hans R., 989.
Picos de oro, Los (Cruz), 331.
Piedad de un hijo vence la piedad de un padre, y real jura de Artajerjes, La (Bazo), 433.
 Pierce, Frank, 290.
 Piferrer, Tomás, 20.
- Pigmalión* (Rousseau), 398.
Píldora, La, 37.
 Pilpay, 163.
 Pimentel, M.^a Josefa, 336.
 Pinciano. Véase López Pinciano.
 Píndaro, 195, 233, 236, 618.
 Pino, Enrique del, LXXIV.
 Pino, Fermín del, 715.
 Pinta Llorente, Miguel de la, 45.
 Pinto, Mario di, LXXIV, 128, 290, 892, 990.
Pintor enamorado de su modelo, El (Favart), 449.
Pintor fingido, El (Rodríguez de Arellano), 846.
Pintura, La (Rejón de Silva), 262.
 Piquer, Andrés, 78, 79, 246.
 Piquer, Rita, 246.
Píramo y Tisbe (Góngora), 219.
 Piron, Alexis, 801.
 Pita Andrade, J. M., 717.
Pítaco (Cienfuegos), 152, 535, 536.
 Pitágoras, 685.
 Pitillas, Jorge, 237, 273, 276, 422.
Pitipieza jocosa en prosa sobre la palabra Constitución (Zavala y Zamora), 875.
 Pitollet, Camille, 892.
 Piwnik, Marie Helène, LXXIV, 715, 716.
 Pixérécourt, René Charles G. de, 846.
 Pizarro, Francisco Javier, 409.
 Pizarro Piccolomini, Francisco, 454.
 Pla, Joaquín, 120.
 Pla, Manuel, 389.
 Place, Edward, 409.
 Placer, Gumersindo, 990.
Plan de estudios (Mayans), 88, 99.
Plan de estudios (Olavide, Cevallos), 84.
Plan de una Academia de Ciencias y Artes en que se habían de refundir la Española y la de la Historia (Luzán), xxxiv.
Plan para el arreglo de las cárceles y presidio correccional de Sevilla (Mármol), 782.
Plan para una historia filosófica de la poesía española (Castro), 783.
 Platero y yo (Jiménez), 726.
 Platón, 12, 240, 619, 685.
 Plauto, 274, 618, 879.

- Plaza Mayor de Madrid por Navidad, La*, 332, 334, 346.
- Pleasures of Imagination, The* (Akenside), 732.
- Pleasures of the Imagination, The* (Addison), 725.
- Plegaria a la noche* (Quintana), 780.
- Pleito matrimonial, El*, 298.
- Plomos del Sacromonte*, XXIX.
- Plutarco, 62, 63, 614.
- Pluto, El* (Aristófanes), 463.
- Pluto, El* (Estala), 115.
- Pobres con mujer rica, Los* (Cruz), 344.
- Poe, Edgar Allan, 154.
- Poema de Alexandre*, 95.
- Poenia de los Macabeos*, 144.
- Poema de Mio Cid*, 95, 107, 118.
- Poema físico-astronómico* (Císcar), 264.
- Poemas de Ossian*, 200.
- Poesía* (Espronceda), 164.
- Poesías* (Cienfuegos), 190, 247, 248, 254.
- Poesías* (Estala y Fernández), 214.
- Poesías* (Garcilaso), 84, 149.
- Poesías castellanas desde el tiempo de Juan de Mena* (Quintana), 281, 630.
- Poesías de Anacreón, Teócrito, Bion y Mosco*, 149.
- Poesías de Doralio*, 475.
- Poesías espirituales*, 107.
- Poesías varias* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Poeta, El*, 31, 225, 239, 437.
- Poeta aburrido, El* (Cruz), 337, 338.
- Poeta escribiendo un monólogo, El*, 399.
- Poeta filósofo o poesías filosóficas, El* (Trigueros), 240.
- Poética* (Aristóteles), LI, 106, 145, 493, 494, 501, 505, 506, 509.
- Poética* (Luzán), XXI, XXXIV, XXXVI, XXXVII, XLVI, 30, 119, 139, 145, 157-160, 169, 170, 185, 222, 232, 273, 279, 316, 317, 324, 325, 372, 416-421, 427, 439, 442, 454, 455, 459, 461, 476, 477, 505, 626, 910.
- Poética* (Martínez de la Rosa), 219, 273, 282, 538, 784.
- Poética* (Rapin), XXXII, XXXV.
- Poetical Works* (Akenside), 732.
- Poirier, Roger, LXXIV, 990.
- Policena* (F. Rey), 843.
- Política* (Aristóteles), 506.
- Política española para el más proporcionado remedio* (Aguado), 425.
- Polo de Medina, Jacinto, 933.
- Polt, John, LXVIII, LXXI, LXXIV, 205, 289, 290, 409, 484, 590, 711, 716, 793, 794, 892, 990.
- Polyeucte* (Corneille), 454.
- Pomo de oro para la más hermosa, El*, 373.
- Ponce, Juan, 328.
- Ponce de León, Antonio, XLIII.
- Ponchada, La*, 880.
- Poner a riesgo el honor, por el mismo honor y patria, y triunfo de las roncalesas* (Moncín), 842.
- Poner la escala para otro* (Cruz), 345.
- Ponz, Antonio, 392, 660-662, 686, 687, 693-696, 716.
- Pope, Alexander, 62, 147, 150, 156, 162, 165, 166, 173, 179, 195, 232, 233, 240-242, 248-250, 252, 255, 262, 272, 743, 747, 754, 935.
- Pope, Randolph, 990.
- Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria* (Metastasio), 381.
- Por amparar la virtud, olvidar su mismo amor* (Zavala y Zamora), 568.
- ¿Por qué escribir ensayos?* (Hume), xxxvi.
- Porcel y Salablanca, José Antonio, 13, 212, 219-221, 426, 456.
- Porpora, Nicolás Antonio, 377.
- Porque sí y porque no, El* (Sarmiento), 67, 90.
- Porqueras Mayo, Alberto, 139, 202, 206.
- Portentosos efectos de la naturaleza, Los* (Esteve), 338, 391.
- Posdatas de Torres a Martínez* (Torres Villarreal), 928.
- Postigo, Juan Francisco del, 456.
- Pozo, Manuel del, 330, 332.
- Pradera de San Isidro, La* (Cruz), 332-334, 339, 340, 346.
- Prado por dentro y el filósofo por fuera, El* (Valladares), 848.
- Pradon, Jacques Nicolas, 457.

- Prat, Ignacio, 789.
Pratique du théâtre (D'Aubignac), 494.
 Praz, Mario, 990.
Preciosas ridículas, Las (Molière), 344, 347.
Precipitado, El (Trigueros), LII, 182, 807, 811, 817, 821, 827, 832, 833.
Préjugé à la mode (La Chaussée), 801, 807.
Prelecciones (Heinecio), 90.
Premio de la humanidad, El (Zavala y Zamora), 569.
Preservativo contra el ateísmo (Forner), 641.
Preso por amor o el real encuentro, El (Valladares), 568.
Presumida burlada, La (Cruz), 330, 347.
 Prévost, Antoine-François, XL, XLII, 19, 901, 922, 955.
 Priestley, Joseph, 261.
Primavera, La (Meléndez), 227, 767.
Princesa filósofa, La, 396.
Princesa, ramera y mártir, Santa Afra (Añorbe), 356.
Príncipe don Fernando de Borbón o La Causa del Escorial (F. de Paula Martí), 874.
Príncipe perseguido, 855.
Principios de retórica y poética (Sánchez Barbero), 140, 913.
Principios filosóficos de la literatura (Batteux), XLII, 318, 913.
Procurador General de la Nación y del Rey, 36.
Prodigio de Italia (Armesta), 382.
Profecía del Tajo (Fr. Luis de León), 779.
Progne y Filomena (Rojas Zorrilla), 316, 458.
Progresos de la historia en el reino de Aragón y elogios de Gerónimo Zurita (Dormer), 58.
Progress of romance, The (Reeves), 944.
Prólogo con morrión (Isla), 916.
Propósitos de las mujeres, Los (Cruz), 344.
Proverbios (Santillana, marqués de), 14.
Proyecto económico (Ward), 691, 692.
Prudencia en la mujer, La (Tirso), 475.
 Ptolomeo, 234.
Pueblo feliz (Comella), 860.
Pueblo quejoso, El, 309, 310, 337.
Pueblo sin mozas, El (Cruz), 345.
 Puente, J. de la, 716.
 Puerta, Agustín de la, 379.
 Puerta Palancos, Ángel, 858.
 Pufendorf, Samuel, 53, 82, 89, 90.
 Puig, Leopoldo Jerónimo, 29, 420.
Púrpura de la Rosa, La (Calderón), 380.
Pygmalion (Rousseau), 812, 966.
 Quadrio, Francisco Javier, 67.
 Qualia, Charles B., 484.
Que no son flaqueza la ternura y el llanto (Meléndez), 750.
¿Qué es Constitución? (J. Juan), 875, 880.
Quedar triunfante el rendido y vencido el vencedor. Codro el ateniense (Moncín), 842.
Quejas del rey don Fernando VII desde su prisión a sus leales vasallos, 878.
 Querol, Mariano, 877, 884, 892.
 Quevedo, Francisco de, 62, 68, 144, 145, 211, 214, 216-218, 225, 278, 317, 422, 598, 627, 631, 636, 699, 701, 908, 930-933.
Quien complace a la deidad acierta a sacrificar (Cruz), 335, 336, 389.
¿Quién es aquel que baja? (Cadalso), 226.
Quiétude del ánimo (N. Moratín), 239.
Quijote (Avellaneda), 83, 112, 422.
Quijote, El (Cervantes), XL, XLI.
 Quintana, Manuel José, XXII, XLVII, LIII, LIV, 32, 35, 118, 185, 206, 234, 246, 255-257, 281, 282, 290, 453-456, 459, 464, 475, 476, 527, 537-540, 574, 590, 630, 631, 634, 637, 731, 762, 771-775, 778, 784, 785, 794, 876, 957.
 Quintana Pareja, Emilio, LXXIV.
 Quintanadueñas, Antonio, 82.
 Quintiliano, 146, 606.
 Quiñones de Benavente, Luis, 329.
 Quirós, Francisco Bernardo, 329.
 Quiroz-Martínez, Olga, LXXIV, 132, 206.
Quiso mezclar la mano (Montengón), 950.
 Rabaglio, Virgilio, 383.
 Rabelais, François, 62.
 Rabener, Gottlieb Wilhelm, 241.

- Racine, Jean, 152, 282, 430, 448, 803, 807, 825.
- Racine, Louis, 262.
- Rada, Juan Antonio de, 420.
- Radcliffe, Ann, 900.
- Rafal, marqués de, 396.
- Railo, Eino, LXXIV, 990.
- Ramajo, Manuel, 35.
- Ramillete de Aguinaldos de Apolo, colección de novelas*, 923.
- Ramilletera ciega, La* (Maury), 783.
- Ramírez, Gabriel, 391.
- Ramírez, Jerónimo, 105.
- Ramírez de Góngora, Manuel Antonio, 548, 590, 637.
- Ramiro I, 103, 250.
- Ramos, Francisco, 300.
- Ramos del Manzano, Francisco, 82, 101.
- Ramos Gómez, Luis, 716.
- Rapin, René, xxxii, xxxv, LXXIV, 206, 590.
- Raquel* (García de la Huerta), XLVIII, 152, 463, 464, 472, 517, 527-531, 599, 825.
- Rasgo de caridad de Federico II, rey de Prusia*, 563.
- Rasgo épico de Orán* (Lobo), 216.
- Rastro por la mañana, El* (Cruz), 334, 346.
- Rávago, Francisco, 86, 87, 93, 99, 120.
- Raynal, Guillaume, 265, 619, 952.
- Razón contra la moda, La* (La Chaussée, Luzán), xxxiv, 489, 499, 801, 806, 811.
- Razón del Gusto* (Feijoo), 77, 425.
- Razón y sentimiento, La* (Larrea), 697.
- Real de la Riva, César, 290, 794.
- Real Academia de San Fernando, 748.
- Real Academia Española, 484, 747.
- Real Ramos, César, 892.
- Rebolledo, Bernardino de, 107.
- Rebusco de obras literarias del P. Isla, así en prosa como en verso*, 940.
- Recent Spanish Literature* (Blanco White), 785.
- Receta, La* (Samaniego), 229.
- Reconciliación, La* (Kotzebuc, Rodríguez de Arellano), 811, 847.
- Recuerdo de mi adolescencia, El* (Cienfuegos), 190.
- Recurso de fuerza al tribunal trigueriano contra las cartas del Diario, en defensa de los actores cómicos, escrito por el más ínfimo de los ignorantes* (Moncín), 470, 842.
- Redactor General de España*, 35, 876, 884.
- Reeves, Clara, 900, 944, 990.
- Refiere el autor los motivos para aplicarse a la poesía* (Cadalso), 860.
- Reflexión, La* (Trigueros), 234, 241.
- Reflexiones* (Riccoboni), 383.
- Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras de Feijoo* (Soto), 80.
- Reflexiones literarias para una Biblioteca real* (Sarmiento), 94.
- Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes* (Sempere), 119.
- Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de la Corte*, 309, 820.
- Reflexiones sobre la égloga «Batilo»* (Iriarte), 599.
- Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* (Winckelmann), xxxvii.
- Reflexiones sobre la Lección crítica que ha publicado don Vicente García de la Huerta* (Fomer), 611.
- Reflexiones sobre la táctica de la caballería*, 625.
- Reflexiones sobre las costumbres* (Martínez Colomer), 961.
- Regalado Kerson, Pilar, LXXIV, 484.
- Regañón general, El*, 30, 810, 923.
- Regimiento de la locura, El* (Cruz), 309.
- Reglamento general para la Dirección y Reforma de los Teatros*, 318, 806, 817, 892.
- Reglamento literario e institucional para el Colegio de Calatrava* (Jovellanos), 671.
- Reglas de la poética* (Ibáñez), 279.
- Reglas del drama, Las* (Quintana), 281, 774.
- Reglas para torear* (Torres Villarroel), 929.
- Regnard, Jean François, 347, 448, 807, 850.
- Reinar después de morir* (Vélez de Guevara), 428.
- Reinoso, Félix José, LV, 267, 268, 776, 782-784, 794.

- Rejón de Silva, Diego A., LIV, LXXV, 262, 290.
- Rejón y Lucas, XLIV.
- Relación histórica del viaje a América meridional* (J. Juan y Ulloa), 697.
- Relation du voyage d'Espagne* (Madame d'Aulnoy), 698.
- Religión, patria y honor triunfan del más ciego amor* (Pech), 457.
- Reliquia, La* (Samaniego), 229.
- Remordimiento, El* (Trigueros), 241.
- René* (Chateaubriand), 188, 728, 729, 961, 967.
- Renegada de Valladolid, La*, 348.
- Rensselaer, W. Lee, 233.
- Renuncia violenta de Fernando VII o la catástrofe de Bayona*, 874.
- Renwick, John, XXVI, LXXV.
- Represa, Armando, LXXV.
- Representación al rey Carlos IV sobre lo que era el Tribunal de la Inquisición* (Jovellanos), 18.
- Representación sobre el pretendido voto de Santiago que hace al rey nuestro Señor don Carlos II el duque de Arcos* (Cerdá y Rico), XXVIII, 103.
- República Literaria* (Saavedra Fajardo), 616.
- Repullés, Mateo, 630, 637.
- Resoluciones morales* (March), 355.
- Respuesta graciosa del rey de Prusia a la carta de un sacristán*, 563.
- Restauración de Astorga* (Moncín), 842.
- Restif de la Bretonne, Nicolás, 922.
- Resultas de las ferias, Las* (Cruz), 334, 337.
- Rethóricæ contractæ* (Vosio), 105.
- Retórica* (Aristóteles), 505.
- Retórica* (Mayans), 83, 109, 911.
- Réveries d'un promeneur solitaire* (Rousseau), 765.
- Rey, Fermín del, 59, 299, 300, 330, 364, 399, 837, 839, 841, 843, 845.
- Rey, Juan, LXXV, 794.
- Rey Castelao, Ofelia, LXXV, 132.
- Rey de Artieda, Andrés, 427.
- Rey de España en Bayona, El* (Aparicio), 874, 879.
- Reybaz, Étienne, 976.
- Reyes Cano, Rogelio, LXXV, 708.
- Reyes Católicos, 107, 609.
- Reynaud, Louis, 206.
- Rhetorica ad Herennium*, 160.
- Rhoades, Duane, LXXV, 409, 892.
- Riada, La* (Trigueros), 264.
- Ribbans, Geoffrey, 716.
- Ribera, Eusebio, 115, 304, 307, 449, 476.
- Ribera, Pedro de, 295, 383.
- Ribero, J. A., XXIX.
- Ribero y Larrea, Bernardo Alonso, 908.
- Ricard, Robert, 716.
- Riccioli, Juan Bautista, 54.
- Riccoboni, Francisco, 154, 368, 383, 429, 902.
- Rick, Lilian, 716.
- Rico, Francisco, 990.
- Rico, Pedro, 810.
- Rico García, Manuel, 960, 990.
- Rico Giménez, Juan, 132.
- Richardson, Samuel, XL-XLIII, 429, 530, 766, 900, 920, 955, 968, 971.
- Richelieu, Armand-Jean de, 864.
- Richter, Jean-Paul Fr., 191.
- Ridículo don Sancho, El* (N. Moratín), 514.
- Rimado de Palacio* (López de Ayala), 118.
- Rimas* (Argensola), 119.
- Rincón de Astorga, Manuel, 375.
- Riña de los graciosos, La*, 329, 331.
- Río, Ángel del, 481, 713, 716, 794.
- Río, José María del, 37, 38, 879.
- Ríos, Vicente de los, 315, 909, 914, 916.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio, LXIII, LXXV, 133, 409, 484, 587, 590, 892, 893.
- Ríos Santos, Antonio, LXVI, LXXV, 794.
- Ripalda, Jerónimo Martínez de, 19.
- Ripoll, Domingo M.^a, 352.
- Risco, Antonio, 45, 716.
- Rivarol, Antoine, 605.
- Rivas, duque de, 186, 188, 200, 354, 511, 544, 727, 762, 827, 830, 836, 957.
- Rivero, Casto María del, 716.
- Rivolizioni del teatro musicale italiano, Le* (Arteaga), 373.
- Robeck, Johann, 729.
- Robertson, Ian, 716.

- Robertson, William, 108, 265, 619, 686.
- Robespierre español, amigo de las leyes*, 35, 36.
- Robinson Crusoe* (Defoe), XLII, 701, 899, 918, 971.
- Robles, Isidoro de, 905.
- Robles y Vives, Antonio, 103, 300, 451, 814.
- Robortello, Francesco, 150, 151, 156.
- Roca, Mateo de la, 380, 381.
- Roca, Pedro, 133.
- Rochel, Polonia, 300, 304.
- Rochon de Chabannes, Marc-Antoine, 801, 822.
- Roda, Manuel de, 76, 88, 98, 99, 105, 596.
- Roderick Random* (Smollett), XLIII.
- Rodoguna* (Peralta Barnuevo), 448.
- Rodogune* (Corneille), 454.
- Rodrigo, Antonina, LXXV, 409.
- Rodrigo. Romance épico, El* (Montengón), XLIII, XLIV, 199, 787, 788, 951, 955-957.
- Rodríguez, José, 122.
- Rodríguez, Rodney, 990.
- Rodríguez, Ventura, 647-649, 677.
- Rodríguez Amaya, Esteban, 691, 708.
- Rodríguez Cepeda, Enrique, XXVII, LXXV, 990.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, LVIII.
- Rodríguez de Arellano, Vicente, XLIV, 316, 318, 319, 361, 364, 365, 399, 551, 568, 811, 813, 845-847, 920, 964, 968, 979, 980.
- Rodríguez de Castro, José, 122.
- Rodríguez de Hita, Antonio, 391-393.
- Rodríguez de Mora, M. Carmen, 133.
- Rodríguez-Fischer, Ana, 695, 715.
- Rodríguez Ledesma, Francisco, 474.
- Rodríguez Mohedano, 65, 109, 110, 120, 133.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, LXXV, 133, 990.
- Rodríguez Sánchez de León, M.^a José, 133.
- Rogers, Paul, 893.
- Rojas Villandrando, Agustín de, 117, 356, 366.
- Rojas Zorrilla, Francisco, 314, 316, 317, 319, 323, 348, 361, 423, 428, 458, 484, 575.
- Rojo, Juan Diego, 813.
- Rokiski, Lázaro, 290.
- Roldán, José María, 528, 782.
- Rollin, Charles, 614.
- Roma abrasada* (Lope), 428.
- Roma libre* (Saviñón), 877.
- Román Gutiérrez, Isabel, 990.
- Romance liso y llano, respuestas al Pensador...* (Bazo), 443.
- Romancero* (Mármol), 783.
- Romancero del Cid* (Tomás A. Sánchez), 107.
- Romanticismo y los románticos, El* (Meso-nero Romanos), 729, 735, 829.
- Romea y Tapia, Juan Cristóbal, 114, 309, 320, 433, 435-437.
- Romero, Juan, 334.
- Romero, Julián, 361.
- Romero, Pedro, 334.
- Romero Masegosa y Cancelada, María, 922.
- Romero Tobar, Leonardo, LXXV, 716, 990.
- Romeu Palazuelos, Enrique, LXXVIII, 716.
- Rosa de Alejandría, Santa Eugenia, La* (Anaya), 382.
- Rosales, Antonio, 395.
- Rossi, Giuseppe Carlo, 409, 484, 591.
- Rossi, Salvatore, 125.
- Rossner, M., 710.
- Rougemont, Martine de, 893.
- Rousseau, Jean-Jacques, 16, 19, 22, 33, 73, 147, 171, 173, 174, 186, 188, 193, 196, 252, 398, 607, 610, 613, 619, 682, 685, 725, 732, 759, 765, 812, 813, 824, 826, 827, 830, 902, 918, 934, 952, 965, 966, 974.
- Rubín de Celis, Manuel, 717.
- Rubio, Jerónimo, 291.
- Rudat, Eva M. K., 206, 484, 591, 794, 893.
- Rueda, Lope de, 544.
- Ruggeri Marchetti, Magda, LXXV.
- Ruinas. Pensamientos tristes, Las* (Verdugo), 197-199.
- Ruiz Berrio, Julio, LXXV, 45.
- Ruiz de Alarcón, Juan, 314, 317, 323, 325, 348, 421, 463.
- Ruiz de la Peña, Álvaro, 718.
- Ruiz Lagos, Manuel, 409.
- Ruiz Lasala, Inocencio, LXXV.

- Ruiz Morcuende, Federico, 591.
 Ruiz Veintemilla, Jesús M., 42, 45, 202, 291, 480, 484.
 Rull, Enrique, 409, 794.
 Rumeu de Armas, Antonio, 893.
 Ruskin, John, 180.

 Saavedra Fajardo, Diego, 111, 616.
 Sabatier de Castres, Antoine, 893.
 Sabatini, Francesco, 31.
 Sabido, Vicente, LXXV, 291.
Sabiduría aparente (Feijoo), 78.
 Sabinón, Antonio de, XLVIII, 526.
 Sacchetti, Juan Bautista, 295, 384, 389, 390.
Sacra Themidis Hispana Arcana (J. Cortés), 101.
Sacrificio de Ifigenia, El (Racine, Cañizares), 455.
Sacudimiento de mentecatos habidos y por haber (Torres Villarroel), 928.
 Sade, marqués de, XLI, LXXV, 902, 922.
 Sáenz, Pilar, 795.
 Sáenz de Aguirre, José, 58-60, 74, 82.
 Sáenz de Santa María, Carmelo, 990.
 Sáez Vidal, Joaquín, LXXV.
 Safo, 220, 540.
 Sage, Jack, 409.
Sainete de repente, El (Valladares), 329, 851.
Sainete para empezar (Cruz), 329, 337, 338.
 Saint-Lambert, Jean-François, 168, 171, 172, 175, 177, 206, 271, 599.
 Saint-Pierre, Bernardin de, 968.
 Sainte-Beuve, Charles Augustin, 191, 192.
 Sainz de Robles, Federico, 991.
 Sainz Rodríguez, Pedro, 128, 133, 711, 717, 985.
Saisons, Les (Saint-Lambert), 168.
 Saiz, M.^a Dolores, 45.
 Sala Balust, Luis, LXXVI, 45, 133.
 Sala Valldaura, José María, 409, 410, 893.
 Salablanca, Francisco, 650.
 Salanova, Pedro, 29, 853.
 Salas, Francisco Gregorio de, LV, 243, 270, 271, 291, 528.
 Salazar, Juan de, 455, 737.
 Sales, Asensio, 89.

 Saldaña, conde de, 426.
 Salieri, Antonio, 397.
 Salinas, Pedro, 795.
 Salomón, Noël, 391.
 Salustio, 100.
 Salvador, Gregorio, 795.
 Salvatierra, conde de, 375.
 Salvo y Vela, Juan, 349, 350, 356, 358, 551.
 Samaniego, Felipe, 16.
 Samaniego, Félix María, XXXIV, 16, 33, 114, 206, 228, 229, 234-236, 245, 291, 305, 368, 464, 495, 527, 591, 813, 819, 820, 841.
 Sambricio, Carlos, 410.
 San Agustín, 89.
San Antonio de Padua (Salvo), 356.
San Cayetano (Camacho), 382.
San Isidro Labrador (Lope), 317, 357.
 San José, Miguel de, 122.
 San Juan, José, 378.
 San Juan, marqués de. Véase Pizarro Piccolomini.
 San Pablo, P. Hermenegildo de, 57.
 San Pablo Apóstol, 74.
 San Pedro, Diego de, 739.
 Sancha, Antonio, XXVI, 20, 23, 102, 105, 107, 244, 319, 635.
 Sancha, Gabriel de, 20.
 Sánchez, Eliseo, 391.
 Sánchez, José, 338, 392.
 Sánchez, Tomás Antonio, 14, 84, 94, 95, 107, 118, 133, 149.
 Sánchez, Tomás Bernardo, 352.
 Sánchez Agesta, Luis, 133, 591, 717.
 Sánchez-Albornoz, Claudio, 717.
 Sánchez Barbero, Francisco, 35, 779-781, 911, 913, 915.
 Sánchez-Blanco, Francisco, 133.
 Sánchez Cantón, Francisco Javier, 717.
 Sánchez de las Brozas, 81, 82, 88, 104, 105.
 Sánchez de Lima, Miguel, 207.
 Sánchez Diana, José María, 133.
 Sánchez García, M.^a Carmen, 124, 201, 401, 478, 990.
 Sánchez Gómez, Luis Ángel, 717.
 Sánchez Granjel, Luis. Véase Granjel.
 Sánchez-Lomba, Francisco, 410.
 Sánchez Mariana, Manuel, LXXVI.

- Sánchez Reboredo, José, 637.
 Sánchez Salvador y Berrio, Manuel Pedro, LXXVI, 291, 795.
 Sancho, José Luis, 407.
 Sancho el Bueno, 302.
Sancho García (Cadalso), XLVII, 517, 536.
Sancho Ortiz de las Roelas (Trigueros), 460.
Sancho Saldaña (Espronceda), 827.
Sansón, El (Concha), 845.
Santa Columba de Reati (Armesta y Lana), 382.
 Santa Cruz, marqués de, 261, 688.
Santa Francisca Romana (Cañizares), 356, 382.
Santa Juana de la Cruz (Cañizares), 356.
 Santa Teresa de Jesús, 83, 89, 356, 358, 662, 739, 740.
 Santander, Juan de, 96, 99, 105.
 Santander, Mariano, 23.
 Santander, Raimundo, 23.
 Santangelo, Giovanni Saverio, 893.
 Santelices, Lidia, 795.
 Santillana, marqués de, 14, 83, 84, 94, 107, 118.
 Santiváñez, Vicente María, 921.
 Santos, Francisco, 699, 932.
 Santos Alonso, Hilario, 863.
 Sanz, Antonio, 20.
 Sanz del Río, Julián, 186.
 Sanz Fuentes, Josefa, LXXVI.
Sara y Luisa, 822.
 Sarmiento, P. Martín, XXIX, LXXVI, 14, 59, 67, 71, 72, 78, 80, 83, 85, 87, 91, 92, 94-97, 118, 121, 133, 134, 149, 224, 688, 692, 717, 909.
 Sarrahal, 931.
 Sarrailh, Jean, LXXVI, 717, 795, 893, 991.
 Sarriá, marquesa de, XXV, 425.
Sátira castigada por los sainetes de moda (Nipho), 337.
Sátira contra los malos escritores de este siglo (Pitillas), 237, 273, 422.
Sátira contra los vicios de la Corte (Forner), 603.
Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana (Forner), 601.
Sátiras (Arroyal), 237, 245.
Sátiras (N. Moratín), xxxv, 239, 274.
Sátiro Marsias, El. Véase Béjar, duque de.
 Saugnieux, Joël, 45, 127, 134.
Saúl (Gálvez de Cabrera), 540.
 Saurin, Bernard-Joseph, 800, 801, 822.
 Saurín, M.^a Rosa, LXXIII, 290, 794.
 Savalls Pérez, Ignacio, 122.
 Savigny, Federico Carlos de, 644.
 Saviñón, Antonio, 877.
 Scarlatti, Doménico, xxix, 378, 391.
 Scott, Walter, 785, 964.
 Scotti, Aníbal, 376, 383, 385, 426.
 Scribe, Eugène, 451.
 Scudéry, Madame Eugène, 901.
 Schelling, Friedrich Wilhelm, 167, 187, 189.
 Schiller, Federico, 475, 569, 800, 822.
 Schlegel, Augusto G., 630, 631.
 Schmidt, Julián, 191, 192.
 Schneider, Franz, 893.
 Scholes, Robert, 991.
 Schurknight, Donald, 591, 795.
Seasons, The (Thomson), 174, 748.
 Sebastián y Latre, Tomás, 114, 134, 313, 316, 458.
 Sebold, Russell P., LXX, LXXVI, 205, 207, 289, 291, 482, 484, 588, 589, 591, 717, 790, 795, 891, 893, 894, 991.
 Seco Serrano, Carlos, 289, 589.
 Sedaine, Michel-Jean, 15, 449, 801, 822.
Segadoras de Vallecas, Las (Cruz), 338, 392.
Segadores festivos, Los (Cruz), 340.
 Segre, Cesare, 991.
 Segura, Isabel, 45.
 Segura, Jacinto, 79.
 Segura, Teresa, 449.
 Segura Covarsi, Enrique, 991.
Selina, o sobre la inmortalidad (Richter), 191.
Selva sin amor, La, 374.
 Sellés, Manuel, 717.
Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos, 32.
Semanario Económico, 32.
Semanario económico, instructivo y comercial, 32.

- Semanario Erudito* (Valladares), 31, 637, 704, 848, 970.
- Semanario histórico provechoso para el bien común*, 29.
- Semanario patriótico*, 35, 775, 784.
- Semíramis* (Zavala y Zamora), 456, 862.
- Sempere y Guarinos, Juan, 6, 9, 67, 103, 119, 120, 134, 234, 248, 290, 291, 458, 484, 485, 520, 591, 918, 954, 991.
- Senancour, Étienne Pivert de, LIV.
- Séneca, 62, 63, 243, 248, 428, 508.
- Séneca y Paulina* (Comella), 813.
- Señor de Bembibre, El* (Gil y Carrasco), 734.
- Señorita malcriada, La* (Iriarte), 152, 542, 547, 549, 551, 553, 554, 574.
- Señorito mimado, El* (Iriarte), 152, 471, 542, 544, 549, 551.
- Sepulcro, El* (Sánchez Salvador), 786.
- Sepulcro en el monte, El* (Rodríguez de Arellano), 979.
- Ser noble es obrar bien, El*, 381.
- Serafina, La* (Mor de Fuentes), XLIV, 919, 972-974.
- Seriman, Zaccaria, 701, 717.
- Serís, Homero, 134.
- Sermón sin fruto, o sea José Botella en Logroño* (Enciso), 882.
- Sermones* (Reybaz), 976.
- Sermones quator* (Montengón), 950.
- Serranas de Toledo, Las* (Cruz), 345.
- Serrano y Sanz, Manuel, 46, 291, 991.
- Sertorio el magnánimo* (Moncín), 842.
- Servil sin máscara, El*, 876.
- Serviles o el nuevo periódico, Los*, 876, 883.
- Setabiense, El, 37.
- Seyxo, Vicente del, 685, 717.
- Shaftesbury, conde de, 207, 886.
- Shakespeare, William, 517, 581, 955.
- Shaw, Donald L., LXXVI, 207, 485, 591, 889.
- Shelley, Percy B., 207.
- Shergold, Norman D., 128, 410.
- Shönberg y Mencke, barón, 88.
- Sí de las niñas, El* (L. Moratín), 152, 303, 417, 463, 476, 498, 504, 537, 544, 551, 553, 555, 565, 572, 575, 580, 582, 825.
- Sí patriótico, El*, 880.
- Siège de Calais, Le* (Du Belloy), 15, 456.
- Sierra Martínez, Fermín, 400.
- Sierra Pérez, José, 410.
- Siete contra Tebas, Los* (Esquilo), 508.
- Siface* (Metastasio), 381.
- Sigea, Luisa, 105.
- Sigerico, El* (Laviano), 844.
- Siglo de Luis XIV, El* (Voltaire), 964.
- Siles, Jaime, 134.
- Siluetas y Sombras* (R. Gómez de la Serna), LV.
- Silva, Carmen, 36.
- Silva, Francisco, 893.
- Silva, Pedro de. Véase Cumplido, José.
- Silva y Cebrián, Jaime de, 296.
- Silvela, Manuel, 584, 851, 852, 893.
- Silliman Hillyer, Robert, 201.
- Simon, Richard, 51, 78.
- Simón Díaz, José, 134, 485, 717, 893, 991.
- Simón Puerta, Pedro, 358, 378.
- Sinapia*, XLV.
- Sinopsis de Historia de España* (Ferrerías), 60.
- Sinrazón impugnada, y beata de Lavapiés, La* (Carrillo), 424.
- Sisi Mestres, Juan, 380.
- Sistema de Copérnico puesto en verso* (Mármol), 782.
- Sitio, ataque y rendición de Lérida* (Lobo), 216.
- Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado, El* (Valladares), 849, 880.
- Sitio de Calés, El* (Comella), 559, 560, 565, 585.
- Sitio de Campo-Mayor, El* (Lobo), 216.
- Sitio de Toro, El* (Rodríguez de Arellano), 364, 846.
- Sitio del empóreo gaditano por las tropas del monstruo más tirano*, 875, 880.
- Smith, Gilbert, 718.
- Smith, Paul Julian, 982.
- Smolett, Tobias George, XLIII.
- Soberbia castigada o la baronesa, La*, 330.
- Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles* (Blanco White), 785.
- Sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación...* (Jovellanos), 643.

- Sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias* (Jovellanos), 643.
- Sobre la norma del gusto* (Hume), xxxvi.
- Sobre la poesía castellana del siglo XVIII* (Gallego), 778.
- Sobrino de Rameau, El* (Diderot), 902.
- Sófocles, 152, 427, 429, 463, 508, 509, 527, 618, 803, 879.
- Sol de Cádiz, El*, 36.
- Sol de España en su Oriente y toledano Moisés* (Laviano), 844.
- Solaya o los circasianos* (Cadalso), LII, 522-524, 622.
- Soledad del alma* (Gómez de Avellaneda), 740.
- Soledad primera* (Góngora), 218.
- Soledad tercera siguiendo a las dos que dejó escritas el príncipe de los poetas líricos de España* (León y Mansilla), 214.
- Soler, P. Antonio, 378.
- Solimán II o las tres sultanas* (Rodríguez de Arellano), 846.
- Solís, Antonio de, 457.
- Solís, Dionisio, 36, 142, 314, 316, 317, 319, 432, 454, 809, 811, 840.
- Solís, Ramón, 46, 893.
- Solo de Zaldívar, Bruno, 858.
- Sollano y Lobo, Narciso Agustín, 383.
- Sombra de Pelayo o el día feliz de España* (Zavala y Zamora), 862, 878.
- Some thoughts concerning education* (Locke), 952.
- Somoza, José, 779, 781.
- Somoza de Montsoríu, Julio, 288, 713, 718.
- Soons, Alan, 991.
- Sor, Fernando, 396.
- Sor Inés* (Martínez Colomer), 961.
- Soriano Pérez-Villamil, Enriqueta, 134.
- Sorrento, Luigi, 718.
- Soto, Fulgencio del, 302, 552, 553, 555.
- Soto Marne, Francisco, 80.
- Soto Pérez, José Luis, 134.
- Soubeyroux, Jacques, LXXVI, 46, 718, 991.
- Souveau, Jacques, 991.
- Spadaccini, Nicholas, 128, 131, 481, 483.
- Spanish Drama of Pathos* (McClelland), 806.
- Specimen bibliothecae hispano-maiansianae* (Mayans), 82, 88, 104, 105.
- Spectator, The*, 28, 32, 33, 63, 685, 920.
- Spell, Jefferson, 718, 893, 992.
- Spender, Stephen, 155.
- Spinoza, Baruch, 16, 263, 264.
- Sposa fedele, La* (Guglielmi), 390.
- Spring* (Thomson), 169, 174, 183.
- St. John, Henry, 232.
- Staël, Madame de, 902.
- Stein, Louise, 410.
- Steele, Richard, 28, 32, 62, 65, 799.
- Stefano, Giuseppe di, 992.
- Stella* (Goethe), 800.
- Sterne, Laurence, 696, 900.
- Stiffoni, Giovanni, LXXVII, 134.
- Stolberg, Luisa de, 965.
- Storia critica de teatri antichi e moderni* (Napoli-Signorelli), 368, 463.
- Stoudemire, Sterling A., 410.
- Strodtmann, J. C., 88.
- Suárez, Antonio, 609, 877.
- Suárez, Félix, 813.
- Suárez, Socorro, 992.
- Suárez Galbán, Eugenio, LXXVII, 992.
- Subirá, José, LXXVII, 134, 291, 410, 485, 591, 894.
- Suchet, mariscal, 874.
- Sueño, El* (Enciso), 572.
- Sueño del infortunio, El* (Lista), 776.
- Sueño del Juicio final, El* (Quevedo), 933.
- Sueño del tío José, que ha hecho el papel de rey de España*, 885.
- Sueño del tío José, que quiso ser primero y quedó cola*, 885.
- Sueños, Los* (Quevedo), 145.
- Suero Roca, M.^a Teresa, LXXVII.
- Suma medicina o piedra filosofal del ermitaño* (Torres Villarroel), 927.
- Summer* (Thomson), 169, 174.
- Súplica despreciada* (N. Moratín), 226.
- Suplicantes* (Eurípides), 508.
- Sureda, Francis, LXXVII, 411.
- Suriá y Burgada, Francisco, 20.
- Surprise, La* (Boucher), 224.

- Suspiros de un proscrito, Los* (Meléndez Valdés), 749.
- Swift, Jonathan, XLII, 62, 701, 899.
- Szondi, Peter, 894.
- Tablas poéticas* (Cascales), 106, 418.
- Tableau historique des progrès de l'esprit humain* (Condorcet), xxix.
- Tacaño, El* (Trigueros), 531.
- Tacca, Oscar, 134.
- Tainted blood, The* (Blanco White), 785.
- Tales de Mileto, 685.
- Tamayo, Juan Antonio, 795.
- También hay duelo en las damas* (Calderón), 577.
- También la ciencia se hereda*, 351.
- Tamerlan ou la mort de Bajazet* (Pradon), 457.
- Tan grande es, Filis mía* (Torres Villarroel), 218.
- Tancrede* (Voltaire), 456.
- Tapabocas, El* (Isla), 940.
- Tapia, Eugenio de, 35, 38.
- Tarde, La* (Meléndez Valdés), LIV, 194, 756, 760.
- Tardes de la granja o lecciones de un padre. Las* (Ducray-Duminil), 845, 904, 979.
- Tartuffe* (Molière), 15, 152, 570, 574, 825.
- Tasman, Abel, 700.
- Tasso, Torcuato, 121, 142, 847.
- Tauromaquia* (Goya), 304.
- Taylor Coleridge, Samuel, 207.
- Teatro antes de empezar, El* (Comella), 862.
- Teatro Crítico Universal* (Feijoo), xxv, xxvii, 19, 22, 51, 53, 54, 59, 60, 64, 69-80, 90, 92, 93, 381, 927.
- Teatro de los teatros* (Bances), 17.
- Teatro Español* (García de la Huerta), 114, 319, 463, 612.
- Teatro español laureado*, 475.
- Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (Capmany), 119.
- Teatro Nuevo Español*, XLVIII, 324, 362, 475, 485, 805, 814.
- Teatro o colección de los sainetes y obras dramáticas* (Cruz), 338, 339.
- Teatro por dentro, El* (Cruz), 337, 338.
- Teba, conde de, 320, 456.
- Tejerina, Belén, LXXII, LXXVII, 715, 718.
- Telégrafo Americano, El*, 36.
- Telégrafo Mexicano, El*, 36.
- Telémaco*, 813.
- Téllez Girón, Faustina, 336.
- Temistocle* (Metastasio), 305.
- Temístocles* (Rodríguez de Arellano), 847, 855.
- Temple du gout, Le* (Voltaire), 618.
- Templo de la gloria, El* (Zavala y Zamora), 874.
- Tener la fama y en las acciones no serlo, Laomedón* (Valladares), 849.
- Teócrito, 598.
- Teofrasto, 248.
- Teología, La* (Iglesias de la Casa), 262.
- Terencio, 82, 274, 279, 282, 443, 803, 879.
- Teresa de Jesús, Santa, 89.
- Ternura, La* (Trigueros), 241.
- Terrero y Vázquez, María, 621.
- Terreros y Pando, Esteban, LXXVII.
- Tertulia de la aldea, La*, 31.
- Tertulia patriótica de Cádiz*, 35.
- Tertulias de invierno en Chinchón, Las* (Valladares), 848, 970.
- Teseo, Ambrosio, 91.
- Testamento de España, El*, 627.
- Testamento político del filósofo Marcelo, El*, 912.
- Testamentos de cien personajes*, 621.
- Thequelí, El* (Sollano y Lobo), 383.
- Thomas, Diana, LXXVII.
- Thomson, James, 150, 163, 168, 171, 172, 174, 177, 183, 271, 272, 743, 754.
- Thorslev, Peter, LXXVII, 992.
- Ticknor, George, 485, 634, 851.
- Tiépolo, xxix.
- Tiger, The* (Blake), 180.
- Tineo, Juan, 120.
- Tiñoso sentenciado a azotes, El*, 813.
- Tío Tremenda o los Críticos del Malecón*, 37.
- Tiraboschi, Jerónimo, 14, 110.
- Tirana, La*. Véase Fernández, María del Rosario.

- Tirana opresión de los franceses y feliz reconquista de Sevilla*, 875.
- Tirano de Hungría, El*, 552.
- Tirso de Molina, 12, 152, 314, 317, 323, 463, 475, 571, 826, 906.
- Tito Livio, 152.
- Todo lo vence el amor*, 374.
- Toilette de Venus, La* (Boucher), 223.
- Tójar, Francisco de, XLIV, 779, 911, 919, 965, 974-976, 978, 979.
- Tom Jones* (Fielding), XLIII, 900, 919.
- Toma de Milán, La* (Zavala y Zamora), 862, 863.
- Tomsich, María Giovanna, 291.
- Tonadilla a tres de los Serranos*, 298.
- Tonadilla del anillo*, 398.
- Topete, Jorge Alberto, 894.
- Topografía e historia general* (Haedo), 95.
- Toribio Ruiz, Rosa M.^a, LXXVII.
- Tornaboda en ayunas, La* (Cruz), 347.
- Torrecilla, marquesa de la, 425.
- Torremocha Hernández, Margarita, LXXVII.
- Torrepalma, conde de. Véase Verdugo y Castilla, Alfonso.
- Torres, Agustina, 877.
- Torres, Manuel de, 661.
- Torres Amat, Félix, 123.
- Torres Mulas, Jacinto, LXIII.
- Torres Villarroel, Diego de, XLII, XLIII, LV, 13, 79, 145, 207, 212, 214, 217-219, 234, 237, 291, 372, 513, 699, 702, 740, 924-939, 992.
- Torricelli, Evangelista, 55, 165.
- Tortosa Linde, M.^a Dolores, 207.
- Tosca, Tomás Vicente, 56, 69, 70, 81, 244, 264, 925.
- Tovar, Antonio, 134.
- Tovar Martín, Virginia, 411.
- Trabajos de Narciso y Filomena, Los* (Martínez Colomer), 963.
- Trabajos de Persiles y Sigismunda, Los* (Cervantes), 907, 917, 963.
- Traggia, Joaquín, 706.
- Traité des études monastiques* (Mabillon), 51.
- Traité sur les origines des romans* (Huet), 910, 948.
- Tramoyeres Blasco, Luis, 46.
- Trapero de Madrid, El* (Valladares), 811, 819, 822, 850.
- Traquinias, Las* (Sófocles), 508.
- Tratado apologético en defensa de la mayoría de la reyna doña Berenguela* (Lupián Zapata), 103.
- Tratado de las sensaciones* (Condillac), 172, 176.
- Tratado de los estudios monásticos* (Mabillon), 51, 59, 61, 73, 75, 97.
- Tratado de los temblores y otros movimientos de la tierra* (Torres Villarroel), 929.
- Tratado histórico sobre el origen y progresos de las comedias y del histrionismo en España* (C. Pellicer), 116.
- Tratado sobre la Monarquía Columbina* (Merino), XLV, LXXVII, 704, 705.
- Travesuras son valor* (Moreto), 362.
- Trenti, Carlo, 373.
- Tres comedias en una obra, Las* (Cañizares y Nebra), 379.
- Tres mayores portentos en tres distintas edades, el orden religioso y blasón carmelitano* (Bazo), 358.
- Tres potencias bien empleadas en un caballero de este tiempo* (Iriarte), 513.
- Trescientas, Las* (Mena), 14.
- Tribuno del pueblo español, El*, 36.
- Trifilo, Samuel, 411.
- Trigueros, Cándido María, LII, LXXII, 15, 114, 182, 232, 234, 240-242, 264, 265, 291, 302, 303, 305, 313, 316-318, 361, 398, 455, 457, 459, 460, 462, 465-470, 485, 519, 531, 532, 569, 570, 599, 613, 702, 718, 807, 811, 817, 821, 824, 827, 832, 842, 894, 909, 916.
- Trigueros, Juan, 121, 455, 459.
- Trionphe de Venus, Le* (Boucher), 223.
- Triple Alianza, La*, 36.
- Tristemio, diálogos lúgubres, en la muerte de su padre* (Meléndez Valdés), 182, 728, 730, 824.
- Tristeza, La* (Trigueros), 241.
- Tristram Shandy* (Sterne), 941.

- Triunfo de la beneficencia, El* (Blanco White), 785.
- Triunfo de las castañuelas o mi viaje a Cro-talópolis* (Moya), 703.
- Triunfo del amor y de la lealtad, día grande de Navarra* (Isla), 940.
- Triunfo del amor y la amistad, El* (Zavala y Zamora), 579, 811, 815, 818, 862.
- Triunfo del interés, El* (Cruz), 336.
- Triunfo mayor de Alcides, El* (Fernández de Córdoba), 391.
- Triunfo mayor de España, El* (Valladares), LII, 877.
- Triunfos de amor y poder* (Peralta Bar-nuevo), 448.
- Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* (Laviano), 844.
- Trousseau, Raymond, 718.
- Trovador, El* (García Gutiérrez), 829, 831, 834.
- Trullench, Pedro Pablo, 30.
- Truxa, Sylvia, 992.
- Túmulos, El* (Cienfuegos), 769.
- Tutor, El* (L. Moratín), 575.
- Tutor enamorado, El* (Cruz), 335, 449.
- Tutora de la iglesia y doctora de la Ley, La* (Añorbe), 356, 421.
- Tuveson, Ernest L., 795.
- Twiss, Richard, 46, 629, 718.
- Ueber die deutsche Sprache und Literatur* (Möser), 605.
- Ugarte, Michel, 795.
- Uhagón y Guardamino, Francisco, 485.
- Ulisea* (Pérez), 104.
- Último recurso del amor, El* (Cibber), 799.
- Ulloa, Antonio de, 71, 72, 713.
- Un actor emigrado de Madrid, con el ma-yor respeto al público*, 884.
- Un amante al partir su amada* (Cienfue-gos), 767.
- Un hombre singular* (Comella), 860.
- Un loco hace ciento* (Gálvez de Cabrera), 324, 539, 540.
- Un montañés sabe bien dónde el zapato le aprieta* (Moncín), 327, 842.
- Una fineza de Inglaterra* (Enciso), 880, 883.
- Una tormenta nocturna en alta mar* (Blanco White), 785.
- Unamuno, Miguel de, 740.
- Urbano VIII, 358.
- Ureña, marqués de, LXXVII.
- Urquijo, Mariano Luis de, 19, 456, 474, 485.
- Urrutia, Jorge, 992.
- Urrutikoetxea, Josetxo, 892.
- Urzainqui, Inmaculada, LXXVII, 135, 485, 718, 992.
- Usías contrahechos, Los* (Cruz), 330, 347.
- Uso y provecho de las aguas de Tamames* (Torres Villarroel), 929.
- Usos amorosos del XVIII en España* (Mar-tín Gaité), 227.
- Utopía* (Moro), 701.
- Utopía de los Ayparchontes*, 703.
- Uztarroz, Baltasar Andrés de, 57.
- Vaca de Guzmán, Gutierre Joaquín, 717, 718.
- Vaca de Guzmán, José María, 121, 629, 632, 701, 702, 718.
- Val, Jerónimo, 385.
- Val, Juan Antonio del, 478.
- Valbuena, Manuel, 37.
- Valdeflores, marqués de. Véase Veláz-quez, Luis José.
- Valdemaro, El* (Martínez Colomer), XLIV, 961-963, 965.
- Valdés, Alfonso de, 931.
- Valdés, Juan de, 83, 84.
- Valencia, Pedro de, 105, 609.
- Valera, Juan, 362, 480, 549.
- Valero* (Mor de Fuentes), 972.
- Valéry, Paul, 154, 155, 158, 207.
- Valmar, marqués de. Véase Cueto, Leo-poldo Augusto.
- Valor, constancia y ventura de Aragón y Cataluña* (Rey), 843.
- Valor y la lealtad vencen orgullo y engaño de la perfidia francesa* (J. O. Y.), 878.
- Valverde Madrid, José, 411.
- Valladares de Sotomayor, Antonio, XLIII, XLIV, XLVI, LII, LXXVII, 31, 117, 311, 324, 329, 349, 352, 353, 364, 365, 461, 472, 551,

- 568, 637, 704, 811, 815, 816, 819, 821, 822, 837, 845, 848-850, 854, 856, 874, 875, 877, 894, 915, 920, 970-972, 974, 978.
- Valle de la Cerda, Luis, 650.
- Valledor, Jacinto, 395.
- Vallejo González, Irene, LXIII, LXXVII, LXXVIII, 411, 795.
- Vallés, José M., 992.
- Van Espen, Zeger-Bernard, 89.
- Van Tieghem, Paul, LXXVIII, 207, 795, 796.
- Vanidad de las quejas del hombre contra su hacedor* (Meléndez Valdés), 249.
- Vanidad de las riquezas* (N. Moratín), 239.
- Vanidad terrena, La* (Iglesias de la Casa), 253.
- Varela, Antonio, 992.
- Varela, Javier, 718.
- Varela, José Luis, 135, 286, 796.
- Varela Hervías, Eulogio, 46.
- Varey, John E., LXIII, 128, 411.
- Vargas, a tale of Spain*, 785.
- Vargas Ponce, José, 613, 629, 630, 633, 693, 718.
- Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, 32, 46, 68, 354, 573, 574, 630, 730, 775.
- Variedades o el mensajero de Londres* (Blanco White), 784.
- Varios prodigios de amor en once novelas ejemplares* (Robles), 905.
- Vasco de Gama, 774.
- Vattel, Eméric, 598.
- Vázquez, Sebastián, 330, 332, 334, 352.
- Vega, Ángel C., LXXVIII.
- Vega Carpio, Lope de. Véase Lope de Vega.
- Vega Garcíaluengos, Germán, LXXVIII.
- Veillées américaines*, 967.
- Veladas de la quinta* (Mme. de Genlis), 920, 921.
- Velasco, Fernando de, 102, 104, 105.
- Velasco, Julián, 38.
- Velázquez, Enrique, 290.
- Velázquez, Luis José, 14, 88, 94, 113, 117, 119, 135, 149, 150, 207, 219, 262, 325, 426, 429-431, 454, 485, 529, 690, 718.
- Vélez, Rafael de, 36, 46.
- Vélez de Guevara, Luis, 216, 314, 317, 428, 519, 876, 932.
- Vencido vencedor y godo rey Leovigildo, El* (Laviano), 552.
- Venegas, Alejo, 83, 106.
- Venganza de Agamenón, La* (Pérez de Oliva), 152.
- Venturi, Franco, 291, 718.
- Venus demandant à Vulcain des armes pour Enée* (Boucher), 224.
- Vera Camacho, Juan Pedro, 719.
- Vera y Mendoza, Fernando, 143.
- Verdú Ruiz, Matilde, 411.
- Verdugo y Castilla, Alfonso, conde de Torrepalma, 13, 197-199, 212, 213, 218, 219.
- Vergara, Juan de, 104.
- Vernes, François, 719.
- Vernière, Paul, 984.
- Vero amico, Il* (Goldoni), 802.
- Vestibulum sive Aditus Bibliothecae arabico-hispanae escurialensis Caroli III*, 120.
- Viajador sensible, El* (Vernes, Calzada), 696.
- Viaje a Italia* (L. Moratín), 363, 695.
- Viaje a la Alcarria* (Iriarte), 694.
- Viaje a los Pirineos* (Carbonnières), LIV.
- Viaje aéreo desde el Prado de Madrid hasta el valle de Cangas* (Comella), 854.
- Viaje al cielo del poeta filósofo, El* (Trigueros), 599, 702.
- Viaje de España* (Ponz), 660, 688, 690, 693, 694.
- Viaje de España, Francia e Italia* (Cruz Bahamonde), 688.
- Viaje de un filósofo a Selenópolis* (Marqués y Espejo), XLV, 702.
- Viaje desde Madrid a Bayona de Francia en 1766* (Flórez), 690.
- Viaje entretenido* (Rojas Villandrando), 117, 356, 366.
- Viaje estático al mundo planetario* (Hervás), 702.
- Viaje fantástico del Gran Piscator de Salamanca* (Torres Villarroel), 702, 927, 931.
- Viaje fuera de España* (Ponz), 688, 694.

- Viaje literario a las iglesias de España* (Joaquín L. Villanueva), 688, 690.
- Viaje por los vientos* (J. M. Vaca de Guzmán), 703.
- Viajero universal, o noticia del mundo antiguo y nuevo, El* (Estala), 698.
- Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes* (Seriman, J. M. Vaca de Guzmán), XLV, 701, 971.
- Viajes de Gulliver* (Swift), 701.
- Viatte, Auguste, LXXVIII.
- Vicens, José, 416.
- Víctimas del amor, Ana y Sindham, Las* (Zavala y Zamora), 569, 811, 815, 816, 818, 819, 821, 866-869, 871.
- Victoria, Francisco de, 609, 619.
- Victoria de Andalucía, La*, 880, 882.
- Vida* (Torres Villarroel), XLII, XLIII, 740, 927, 928, 934-939.
- Vida*, Jerónimo, XLII, 150, 156.
- Vida de Marianne* (Marivaux), XLII, 911.
- Vida de Miguel de Cervantes* (Mayans), XLI, 83, 85, 95, 905, 908, 909.
- Vida de San Gil Abad* (M. Martí), 82.
- Vida de San Ildefonso* (M. Martí), 82.
- Vida de Thomson* (Johnson), 169.
- Vida del escudero Marcos de Obregón* (Espinel), 908.
- Vida del gran tacaño, La* (Cañizares), 317.
- Vida es sueño, La* (Calderón), 466, 475.
- Vida, hechos y aventuras de Juan Mayrazgo* (Ponce de León), XLIII.
- Vida natural y católica* (Torres Villarroel), 928, 929, 933.
- Vida ociosa de algunos caballeros* (Clavijo), 549.
- Vida y enpresas literarias del ingeniosísimo caballero don Quijote* (Arenzana), 908.
- Vidas de españoles célebres* (Quintana), 775.
- Viejo burlado, El* (Cruz), 330, 544.
- Viejo y la niña, El* (L. Moratín), 152, 431, 472, 498, 551-553, 555-560, 563, 567, 576, 578, 580, 581, 861.
- Viera y Clavijo, José, LIV, LXXVIII, 234, 260, 261, 291, 456, 688, 719.
- Vigny, Alfred de, 188.
- Vilanou Torrano, Conrad, 719.
- Vilaplana, María A., 135.
- Vilches de Frutos, Francisca, 411, 894.
- Vila Selma, José, 133.
- Villamitjana, Ana María, 851.
- Villano en su rincón, El* (Lope), 567.
- Villanos en la corte, Los*, 338.
- Villanueva, Darío, 795.
- Villanueva, Francisco Javier de, 637.
- Villanueva, Jaime, 690, 693, 719.
- Villanueva, Joaquín Lorenzo, 688.
- Villanueva, Juan de, 295, 476.
- Villapanés, marqués de, 36.
- Villarroel, José, 811.
- Villarroel, Lorenzo María, 13, 817, 894.
- Villaviciosa, José, 107, 121.
- Villegas, Esteban Manuel de, 112, 149, 225, 284, 317, 598, 618, 777.
- Villena, Enrique de, 84.
- Villena, marqués de. Véase Pacheco, Juan Manuel.
- Vinatero de Madrid, El* (Valladares), 811, 819, 850.
- Vino dulce, El* (N. Moratín), 226.
- Vinti, Claudio, 893.
- Víñao Frago, Antonio, LXXVIII, 46, 47.
- Violeta, La* (Gil y Carrasco), 768.
- Violeto universal, o el café, El* (Comella), 473, 853, 857.
- Vipper, Yuri, 135.
- Virgili Blanquet, María Antonia, 411.
- Virgilio, 79, 82, 104, 142, 164, 165, 232, 238, 259, 264, 265, 270, 276, 279, 284, 444, 600, 745.
- Virginia* (Alfieri), 152, 877.
- Virginia* (Montiano y Luyando), XLVII, 113, 427-429, 453, 502, 510-512.
- Virtud al uso y mística de la moda* (Afán de Ribera), XLIII, 631, 904.
- Virtud en la indigencia, La* (Mercier), 812, 815.
- Virués, Cristóbal de, 428.
- Visiones y visitas* (Torres Villarroel), 145, 513, 932, 933.
- Visita del hospital del mundo, La* (Cruz), 337.
- Vísperas sicilianas, Las* (Delavigne), 877.

- Vitse, Marc, 407, 411.
Viuda de Padilla, La (Martínez de la Rosa), 531, 877.
Viuda indiferente y esquiteo de Castilla, La (Laviano), 844.
 Vivaldi, Antonio, 391.
Vivamos, dulce amigo (Cadalso), 226.
Vivanderas ilustres, Las (Valladares), 811, 816, 817, 850.
 Vives, Juan Luis, 54, 64, 81, 82, 89, 104, 105, 600, 609, 611.
Vizcaíno fingido, El (Cervantes), 330.
Vocabulario (Crusca de Florencia), 120.
 Vogt, Wolfgang, 719.
 Voltaire, 15, 16, 19, 22, 62, 88, 108, 110, 113, 115, 447, 448, 453, 455, 456, 464, 472, 475, 527, 541, 568, 602, 607, 608, 613, 618, 619, 629, 694, 701, 807, 822, 850, 902, 918, 952, 964, 992.
 Vosio, Gerardo I., 81, 98, 105, 106.
Voto de los benitos, El (Samaniego), 229.
Voyage de Figaro en Espagne (Langle), 686, 698.
Voyages d'Ali-Bey en Afrique et en Asie (Badía Leblich), 698.
Voyageur philosophe dans un pays inconnu (Listonai), 702.
Voyageur sentimental, Le (Vernes), 696.
Voz de la Naturaleza (García Malo), XLIV, 920.
 Wagner, B., 710.
 Walckenaer, C. A., 688.
 Walpole, Horace, 900.
 Walter, Gérard, 202.
 Walters, D. Gareth, 796.
 Wall, Ricardo, 98, 99.
 Ward, Bernardo, 692, 719.
 Wardropper, Bruce W., 796.
 Watt, Ian, 992.
 Watteau, Jean-Antoine, 222, 223, 225.
Waverley (Scott), 964.
 Weiss, Peter, 161.
 Wellek, René, 135.
 Wellington, lord, 883.
Wérther (Goethe), 188, 189, 728, 735, 901, 972.
 Whitaker, Daniel S., 411, 485, 591, 892.
 Wieland, Christoph, 901.
 Williams, David, 712.
 Willis, Tomas, 55.
 Winckelmann, Juan J., XXXVII, LXXVIII.
 Wölfflin, Heinrich, 291.
 Wollstonecraft, Mary, xxvii.
 Wordsworth, William, 154, 207, 726, 758.
 Ximénez de Sandoval, Felipe, 719, 796.
 Ximeno, Vicente, 107.
 Yllera, Alicia, 986.
 Young, Edward, LIV, 150, 189, 198, 725, 729, 732, 749-752, 754, 773, 785, 786.
 Zabala, Arturo, 411.
 Zabaleta, Juan de, 932.
Zahúrdas de Plutón, Las (Quevedo), 933.
Zayda (Olavide), 456.
Zaira (Voltaire), 15, 448, 456, 463, 475, 527, 622.
 Zamora, Antonio de, XLVI, LII, LXXVIII, 216, 300, 314, 316, 317, 323-325, 329, 349, 351, 352, 356-358, 363, 374-379, 420, 448, 519, 688.
 Zamora, Fr. Bernardo Agustín de, 6.
 Zamora, Francisco de, 719.
 Zamora Vicente, Alonso, 711, 719.
Zángano, El. Véase Villarroel, José.
 Zapata, Diego Mateo, 57, 66, 164.
 Zapata, Lupián, 102.
Zara (Cruz), 456.
Zaragoza reconquistada por don Francisco Espoz y Mina, 875, 880.
 Zaragoza, José, 54, 55, 71, 72, 135.
 Zárate, Fernando de, 451.
 Zárate, Fr. Hernando de, 737.
 Zarco Cuevas, Julián, 135.
 Zavala, Iris M., 135, 291, 719, 796, 992, 993.
 Zavala y Zamora, Gaspar, XLIV-XLVII, LII, LXXVIII, 319, 352, 364, 365, 399, 456, 466, 475, 551, 552, 560, 561, 563, 568, 569, 579, 811, 815, 816, 819, 821, 822, 840, 845, 849, 853, 854, 862-875, 877, 878, 894, 895, 922, 963-968, 976, 993.

Zayas, María, 906, 907.

Zeglirscosac, Fermín Eduardo, 820.

Zelmire (Buirette), 456.

Zenobia (Zavala y Zamora), 466.

Zimeo (Tójar), 919.

Zinda (Gálvez de Cabrera), 439, 440.

Zola, Emilio, 186.

Zoraida, La (Cienfuegos), 152, 535, 536.

Zorrilla, José, 186, 188, 200, 827.

Zschokke, H., 882.

Zumthor, Paul, 47.

Zúñiga y Castro, Josefa de, 12, 426.

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Volúmenes publicados:

6. Siglo XVIII (I), *Guillermo Carnero*.
7. Siglo XVIII (II), *Guillermo Carnero*.

De próxima aparición:

8. Siglo XIX (I), *Guillermo Carnero*.
9. Siglo XIX (II), *Leonardo Romero Tobar*.

DATE DUE / DATE DE RETOUR

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0405644 6

